spex
Magazin
für Popkultur
N° 364
Oktober 2015

DEUTSCHLAND, MACH PLATZ!

Floris van Bommel
9th generation shoemaker
since 1734

Floris van Bommel
Buy online: www.florisvanbommel.de

WO SIND WIR HIER EIGENTLICH,

liebe Leserinnen und Leser? Haben Sie sich das zuletzt auch gefragt? Ich durchaus. Dabei war »Wo sind wir hier eigentlich« ein Spruch aus dem Repertoire meiner nachkriegstypischen Spießeroma. Auf das stets rhetorisch gemeinte »Wo sind wir hier eigentlich« folgte in ihrer Generation nicht selten der Zusatz: »Geh doch rüber, wenn's dir hier nicht passt!« Es sollte also die Überzeugung zum Ausdruck gebracht werden, dass Deutschland eine homogene Gesellschaft aus staatstreuen Untertanen und Schrebergartenspießern zu sein hatte. Der Krieg war vorbei, man wollte »seine Ruhe haben«, nicht immer »den ganzen Dreck aufwühlen«. Dann kam 1968, und der Dreck wurde doch aufgewühlt. Betrüblicherweise ist er mancherorts bis heute liegengeblieben.

Wir haben uns das zuletzt also häufiger gefragt: Wo sind wir hier eigentlich? Denn wenn die andere Seite plötzlich »das Volk« sein will und überhaupt »unsere« Codes und Styles imitiert, dann machen wir das jetzt eben auch. Jedenfalls sortierten wir gerade New-Order-Fotos aus, erwogen, Wanda oder Joanna Newsom das Titelbild zu widmen, und taten eben das, was man in einer solchen Redaktion so tut. Immer wieder unterbrochen von rechten Pöbeleien bei Facebook und schockierenden Meldungen über Anschläge auf Flüchtlingseinrichtungen.

Wir verwarfen die bisherigen Titelentwürfe und beschlossen: Es ist wieder an der Zeit für den Hund. Der deutsche Schäferhund ist in der Geschichte von SPEX ein lieb gewonnenes Kontinuum. Bereits 2004 schmückte ein herrliches Exemplar der Rasse, die ohne eigene Schuld symbolisch für alles steht, was man an Deutschland inbrünstig verachten kann, das Cover der Zeitschrift. Damals ging es allerdings um die periodisch von allen möglichen Deppen geforderte Deutschquote im Radio – was vor allem beweist, dass Sätze, die mit Deutschland enden, meist nichts Gutes verheißen.

Und so zogen wir erneut mit einem Schäferhund los, den wir am ehemaligen Berliner Flughafen Tempelhof fotografierten. Vor der Kulisse eines weltweit bekannten Nazibaus also, der indes kontinuierlich entkontextualisiert und demnächst teilweise zu einer Unterkunft für Flüchtlinge umfunktioniert wird. Zurück in der Redaktion, wurden eilig Texte in Auftrag gegeben, wir trafen Menschen wie Omar aus Niger, recherchierten das Elend, wurden beim Anblick des ertrunkenen Flüchtlingskindes Aylan von Tränen übermannt.

Und nun haben wir den Salat! Denn wie soll man nach solchen Sätzen eine Überleitung finden, wenn man zufällig nicht mit der Nonchalance (oder Ignoranz?) eines Markus Lanz gesegnet ist, dem es mühelos gelingt, mit Betroffenheitsmiene eine dem Tod geweihte ALS-Patientin vorzustellen, um direkt danach mit den Worten »aber natürlich wollen wir auch heiter sein« einem x-beliebigen Komödiantentrottel die Möglichkeit einzuräumen, für sein aktuelles sogenanntes Programm zu werben?

Nun, direkt heiter wollen wir nicht werden, aber natürlich gibt es auch in diesem Heft andere Themen: Joanna Newsom wollte zunächst ins Schwimmbad und berlintypisch essen gehen, am Ende speiste sie Döner und lud zum Interview an einen Ort, der beinahe allen Indie-Musikern als Berliner Residenz dient, das Michelberger-Hotel zu Friedrichshain. Eine Herausforderung war dann die Wahl des Fotografen für das Shooting mit Anton Corbijn: Wie soll man den prägendsten Pop-Fotografen der vergangenen 30 Jahre ablichten, ohne ihn zu kopieren? Natürlich in Farbe! Ebenfalls in Farbe kommt ein besonderer Service daher, den wir ab dieser Ausgabe für unsre Abonnenten einführen wollen. Künftig verzichten wir bei der Abo-Auflage auf weitere Hinweise neben der Ankündigung des Titelthemas, die Abonnenten erhalten also ein exklusiv und besonders schön gestaltetes Titelmotiv.

Bevor wir Sie mit diesen und anderen Themen in den Herbst entlassen, möchte ich noch eines feststellen: Meine Oma war kein Nazi. Nicht während des Krieges und auch nicht danach. Aufgewachsen ist sie auf einem Bauernhof im damaligen Schlesien. Als sie knapp über 20 war, wurde ihre Familie in Folge des verbrecherischen deutschen Angriffskrieges auf Russland und Polen von Einheiten der Roten Armee vertrieben. Gemeinsam mit Abertausenden flüchtete Oma Richtung Deutschland, während sie bei winterlichen Extremtemperaturen meine älteste Tante gebar, die nur knapp überlebte. Meine Vorfahren waren also Migranten, Flüchtlinge. Im westfälischen Auffanglager waren sie nicht besonders beliebt. Aber keiner zündete ihr Haus an.

Viel Spaß mit dieser Ausgabe,
lassen Sie uns nicht zu heiter werden!
Torsten Groß

Anmerkung: Wegen der kurzfristigen Titelentscheidung ist die Band Die Nerven zwar auf der CD, nicht aber im Heft. Der Text wird nachgereicht.

8 REAKTIONEN

SPEX in Liebesbriefen, Kommentaren, Schimpftiraden

10 EINKLANG

DIÄT, AÏSHA DEVI, TARCAR, DORNIK, NORMAN OHLER, *SICARIO*, ALICJA KWADE

20 TITEL

DEUTSCHLAND, MACH PLATZ!

Texte: Torsten Groß, Tino Hanekamp, Georg Seeßlen, Marcus Staiger
In der Hitze des Sommers 2015 zeigt sich einmal mehr das sogenannte hässliche Deutschland. Menschen, die alles hinter sich lassen mussten und von Tod und Verfolgung bedroht waren, wurden im vermeintlichen Paradies Europa bedroht und verfolgt. Jene, die hätten Stellung beziehen müssen, waren lange zu träge oder vielleicht noch im Urlaub. Manche hätten ohnehin besser dauerhaft geschwiegen, denn das heuchlerische Gefasel von der deutschen Willkommenskultur steht im krassen Gegensatz zu einem Europa, das sich zunehmend zu einem post-panoptischen Gefängnis entwickelt.

MUSIK

38 **NEW ORDER**
Text: Martin Hossbach

44 **JOHN GRANT**
Text: Holger in't Veld

48 **JULIA HOLTER**
Text: Johannes von Weizsäcker

54 **WANDA**
Text: Arno Raffeiner

60 **JOANNA NEWSOM**
Text: Daniel Gerhardt

67 **SONGTEXTKRITIK HELADO NEGRO »YOUNG, LATIN AND PROUD«**
Text: Daniel Gerhardt

68 **NOURA MINT SEYMALI**
Text: Florian Sievers

72 **KURT VILE**
Text: Maximilian Sippenauer

76 **BLACK METAL**
Text: Kristoffer Cornils

80 **VORSPIEL FÜR ANTON CORBIJN**
Text: Tim Lindemann

Titel Jonas Lindstroem

hummel
REFLEX TOTAL
MTV TM
&
hummel
Präsentieren den hummel Reflex Total
Gewinne!
Eine Reise zu den besten Musikfestivals in Europa und ein Paar der neuen hummel Reflex Total in Deiner Lieblings-farbe. Geh auf www.hummel.net/reflex und gib dir die Total Experience!
© 2015 Viacom International Inc. Alle Rechte vorbehalten.
MTV, das MTV Logo und alle darauf bezogenen Titel und Logos sind Handelsmarken von Viacom International Inc.
www.hummel.net/reflex

KOLUMNEN

36 **WIE WIR LEBEN WOLLEN N°9**
Text: Bernadette La Hengst & Nick Nuttall

53 **POFALTE**
Text: Holger in't Veld

75 **TAXI FÜR RÜTZEL**
Text: Anja Rützel

FILM

86 ***THE LOOK OF SILENCE***
Text: Arno Raffeiner

92 **BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN**
Text: Drehli Robnik

KUNST

94 **WAHLVERWANDTSCHAFTEN N°12**
HITO STEYERL VS. KASSEM MOSSE
Text: Alexis Waltz

GESELLSCHAFT

100 **ÄRGER MIT DEM STAATSFERNSEHEN**
Text: Berthold Seliger

KRITIKEN

104 Album der Ausgabe:
FEHLFARBEN *ÜBER ... MENSCHEN*
Text: Christina Mohr

106 Rezensionen zu:
FKA TWIGS, COCOROSIE, DIE GOLDENEN ZITRONEN, HANS-JOACHIM ROEDELIUS, DEERHUNTER, JEAN-MICHEL JARRE, WILLIS EARL BEAL U. V. A.

RÜCKBLENDE

122 **80 JAHRE TERRY RILEY**
Text: Tim Caspar Boehme

124 SPEX PRÄSENTIERT
128 IMPRESSUM
130 AUSKLANG: Deutschland macht Platz

HAU

→ www.hebbel-am-ufer.de

Poster series inspired by an idea of Alexandra Lane.

BERNADETTE LA HENGST

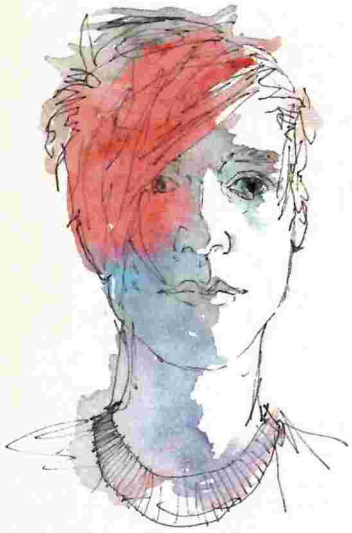
MUSIKERIN / AUTORIN

Bernadette La Hengst schrieb Mitte der Achtziger ihre ersten Songs im ostwestfälischen Fast-Weltweit-Kollektiv, war in den Neunzigern Sängerin und Gitarristin der Hamburger Band Die Braut haut ins Auge und ist seit 2000 solo unterwegs. Sie realisiert musikalische Theaterprojekte mit und über Geflüchtete, Obdachlose, FeministInnen oder über den Klimawandel in Berlin, Hamburg, Freiburg oder Bonn. Ihre SPEX-Lieblingsautorinnen sind die Grether-Schwestern, die sie 1988 für ihr erstes Fanzine *Straight* interviewten.

Text: Wie wir leben wollen auf Seite 36

KRISTOFFER CORNILS

AUTOR



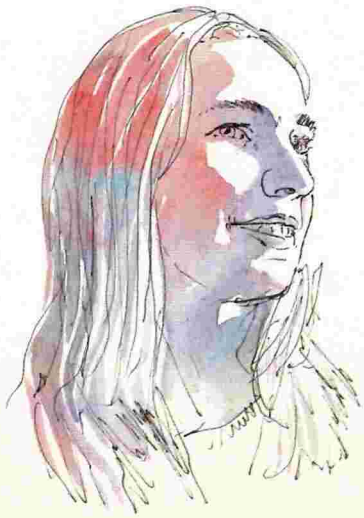
Kristoffer Cornils las mit 15 seine erste SPEX und war wenig begeistert. Seitdem hat sich viel getan: Von der Heimatstadt Buxtehude (kein Witz, aber witzig) nach Berlin umgezogen, ambitioniert Literaturwissenschaften und halbherzig Kulturwissenschaften studiert, Einstieg ins Selbstausbeutungsbusiness, Mitarbeit beim Label Antime und seit 2012 freier Autor bei SPEX. Die weiß er jetzt weitaus mehr zu schätzen als sein verpunktes Teenie-Selbst, weil sie in der Popkultur immer auch mehr sieht als nur das.

Text: Black Metal auf Seite 76

MAXI ZINGEL

PRAKTIKANTIN

Die neue Praktikantin der SPEX heißt Maxi Zingel, eine besondere Beziehung zu Popmusik oder gar Wortspielen haben ihre Eltern aber nicht. Die gebürtige Hamburgerin wuchs in einem Dorf im Speckgürtel der Hansestadt auf. Nachdem es sie ein Jahr auf Reisen durch ferne Länder und zu ihr selbst verschlug, studierte sie in Hamburg Modejournalismus & Medienkommunikation mit dem Ziel, zu schreiben. Momentan lebt sie in Berlin und geht bei SPEX ihrer seit jeher bestehenden Begeisterung für Musik nach, wodurch sich der Kreis dann doch wieder schließt.



NEUES VON UNSEREN AUTOREN

Camp Inc.
Perché La Notte
Low Hanging Fruit / Kompakt

Die Nacht ist ihnen dann doch Grund genug gewesen, ein Techno-Album aufzunehmen. Obwohl es angeblich kaum gute Techno-Alben gibt. Am 6. November erscheint *Perché La Notte*, das Debüt von Sebastian Ingenhoffs Duo-Projekt Camp Inc. Es gibt darauf ein paar Kollaborationen (u.a. mit Bufiman und Colorist) sowie einen Roboter-Dialog. Aufgenommen wurde in den Von-Spar-Studios in Köln.

Diedrich Diederichsen
Blühendes Gift
Mumok

Diedrich Diederichsen verbringt derzeit viel Zeit in exquisiten Kunstlokalitäten Wiens: Mit seinen Studierenden der Akademie der bildenden Künste kuratiert der SPEX-Autor die Sammlungsbestände des Museums Moderner Kunst. Unter dem Titel *Blühendes Gift. Zur feministischen Appropriation des österreichischen Unbewussten* zeigen sie ab 10. September ihren Blick auf die Werke.

The Chap
The Show Must Go
Lo / Alive

Nein, auch die Rockmusik kann Europa nicht zu einem besseren Ort machen. Trotzdem haben The Chap, die selbstbewusste, galgenhumoristische und international besetze Band um SPEX-Autor Johannes von Weizsäcker, ein neues Album aufgenommen. *The Show Must Go* erscheint Ende Oktober, gefolgt von einigen Konzerten unter dem Motto »You can take democracy out of Europe, but you can still tour Europe.«

Illustrationen Patrick Klose

REAKTIONEN

SPEX IN LIEBESBRIEFEN,
KOMMENTAREN, SCHIMPFTIRADEN

Betr.: SPEX-Session, Pop-Kultur-Festival (1)

Die Musikerin Balbina sitzt auf dem SPEX-Podium zum Thema Geschlechterrepräsentation im Popgeschäft. Ein Glücksfall für die mitternächtliche Runde am Abschlusstag des Pop-Kultur-Festivals im Berghain. Denn die 32-jährige Berlinerin, die im Frühjahr ihr vielbeachtetes Album *Über das Grübeln* veröffentlichte, spricht sehr anschaulich über ihre Erfahrungen in der Branche und verleiht der von SPEX-Chefredakteur Torsten Groß moderierten Diskussion immer wieder produktive Impulse. […] Die Runde ist aber keineswegs eine Jammergruppe, sie reflektiert nur auf erhellende Weise die immer noch sehr unausgeglichenen, teils sexistischen Strukturen.

NADINE LANGE IM *TAGESSPIEGEL* – 31.08.2015

Betr.: SPEX-Session, Pop-Kultur-Festival (2)

Ich gehe heute ernsthaft zu einer Podiumsdiskussion, die um 23:50 Uhr anfängt. Danke Berghain, danke SPEX.

@NABERTRONIC AUF TWITTER – 28.08.2015

Betr.: SPEX-Session, Pop-Kultur-Festival (3)

Bei den geladenen vier Frauen aus dem Musikgeschäft [Balbina, Sandra Grether, Anne Haffmanns, Theresa Lehmann – d. Red.] herrschte große Einigkeit. Die Pop-Welt ist auch heute noch vorwiegend eine Männergesellschaft. […] Männliche Labelmanager würden Frauen meist nicht fördern, da sich deren Platten ihrer Meinung nach nicht verkaufen ließen. Es fehle überall am nötigen Rückenwind für aufstrebende Musikerinnen. Frauen, die sich durchsetzen wollten, würden oft als schwierig abgestempelt. Aber gerade die Manager der Major-Labels hätten hier eine kulturelle Verantwortung. Ein nahezu vernichtendes Urteil für das deutsche Musik-Business.

STEFAN BOCK AUF KULTURA-EXTRA.DE – 31.08.2015

Betr.: SPEX-Session, Pop-Kultur-Festival (4)

Mit einer inspirierenden SPEX-Session endet für uns eine außergewöhnliche Pop-Kultur.

@NILSSON_DE AUF TWITTER – 28.08.2015

Betr.: SPEX-Session, Pop-Kultur-Festival (5)

Warum gibt es eigentlich nie ein Männerproblem?

@GITTESCHMITZ AUF TWITTER – 28.08.2015

Betr.: The Libertines

Obwohl ich Ihr Heft nur sporadisch in den Händen halte, war ich über N° 363 sehr erfreut. Der Libertines-Artikel war wirklich gut recherchiert, das Gespräch mit Doherty und Barât schien mir gut wiedergegeben. Der Modeteil Ihres Magazins spricht mich weniger an, jedoch war ich über die Anja-Rützel-Kolumne mit dem dezenten Verweis auf Blur angenehm überrascht. Ein großer Teil der übrigen Musiker in Ihrem Heft war mir eher weniger bekannt, aber man soll ja immer offen für Neues sein.

MORITZ STRECKER PER MAIL – 15.08.2015

Betr.: Editorial

Die SPEX aufgeschlagen und direkt im Editorial viel Spaß gehabt mit der treffend-bissigen Antwort auf einen SZ-Abgesang. Touché!

@FRL_BRUENETT AUF TWITTER – 14.08.2015

Betr.: Health

»Hans Zimmer fürs Berghain.« Brachial gute Review zum neuen Health-Album in der SPEX.

@RISSEIMASPHALT AUF TWITTER – 09.08.2015

Betr.: SPEX ist geil!

Seit Jahren verfolge ich euer Tun mit vollkommener Begeisterung, mit der aktuellen Ausgabe habt ihr mir wieder gezeigt, warum sich das lohnt. Ob Annika Reiths äußerst spannendes Interview mit Gabi Delgado, der Text über Peaches und die dazugehörigen wirklich tollen Fotos, Dennis Pohls Auseinandersetzungen mit Vince Staples, Nina Simone und Kadavar, die Libertines-Titelgeschichte und nicht zuletzt die wohl beste Modestrecke in der Geschichte der Modestrecken in SPEX – ihr habt euch selbst übertroffen. Ich könnte noch ewig weiterloben (die Heft-CD! die Perspektive! Bilder, die die Welt bewegten! die herausragende Leistung eurer Fotografen!), aber eigentlich möchte ich euch wirklich nur danken für euren stets scharfen Blick, die fundierte inhaltliche Auseinandersetzung mit »Themen«, die man anderswo vielleicht nicht unbedingt findet, und die ausgewogene Genre-Mischung.

ÖTTI LÜDKE PER MAIL – 02.09.2015

Reaktionen bitte per E-Mail an:
leserbriefe@spex.de
Oder per Post an:
SPEX – Magazin für Popkultur
Köpenicker Straße 178/179
D – 10997 Berlin

Diät 20 QUADRATMETER VINYL

»Youth Of Neukölln«:
Diät um Schlagzeuger Iffi (in Camouflage)

Text Hendrik Otremba
Foto Maximilian Mouson

Die E-Mailadresse von Diät beginnt mit »youthofneukoelln«, drei Viertel der Gruppe, namentlich Nordberg, Neutron und Duckface, sind Mitte bis Ende 20 – das ist noch so eben *youth,* oder? Schlagzeuger Iffi, der mich in seinem Neuköllner Plattenladen Static Shock empfängt, ist 38. Der war bestimmt schon häufiger auf Tour. Ist es nicht anstrengend, mit viel jüngeren Leuten unterwegs zu sein? »Das ist ausgeglichen. Manchmal sage ich denen, die sollen jetzt mal langsam ins Bett gehen, oft kriege ich das aber auch selbst zu hören.«

Vor fünf Jahren schickte der sympathische Plattenhändler Iffi seinen neugewonnenen Freund Neutron in solchen Fällen immer in die kleine Küche von Static Shock, wo der aus London gestrandete Australier im ersten Jahr der Band Unterschlupf fand. Der Laden scheint wichtig, in der Geschichte von Diät dreht sich viel um Iffis 20 Quadratmeter Vinyl. Nicht zuletzt stehen hier die Platten, die die Band beeinflusst haben: Crisis, Swell Maps, The Fall, düstere Gangarten des UK-Punks der Siebzigerjahre. »Das hat alles hier angefangen«, sagt Iffi. »Da kamen so zwei Australier in meinen Laden und wollten einen Zettel aufhängen: ›Schlagzeuger gesucht‹. Na ja, ich bin Schlagzeuger.«

Plattenladen. Punkband. Tätowierte Fäuste, die nicht gerade auf ein positives Verhältnis zur Polizei hindeuten. Hängengeblieben? Oder hat Jugend in der Subkultur vielleicht gar nichts mit dem Alter zu tun? Kann man ein Jugendlicher sein, wenn man so klingt? Wie der erwachsene Punk alter Männer hören sich Diät jedenfalls nicht an, werden sie auch niemals. Aber Reife haben sie, klingen erfahren. Alle vier Bandmitglieder – zuletzt ist Duckface von den Modern Pets hinzugestoßen – spielen schon so lange in Punk- und Hardcore-Bands, dass sie den damit einhergehenden adoleszenten Spirit wahrscheinlich nicht mehr loswerden, aber zugleich hochentwickelt klingen. Jugend ist hier eher eine Haltung als ein Haltbarkeitszustand.

So sind Diät trotz alter Referenzen frisch. Sie schaffen es, ähnlich wie gegenwärtige australische und amerikanische Bands von Total Control bis Destruction Unit, sich weit genug von ihren Wurzeln zu lösen, um originell zu sein. Mit den genannten Bands sind Diät gut bekannt, sie spielten im August gemeinsam auf dem legendären Berserktown-Fest in Kalifornien – ein Privileg, das sonst kaum einmal einer deutschen Band zuteil wird. Eine Tour durch Kanada ist auch geplant, Diät werden Richtung Westen zuverlässig protegiert, ihr erstes Album *Positive Energy* erscheint sogar auf dem Seattler Kultlabel Iron Lung. Eine Erfolgsgeschichte, bei der Erfolg keine Rolle spielt. Wie kommt das alles? Die Bandmitglieder verstehen Szene als einen internationalen Begriff – und schöpfen ihn aus. Dass Diät so beliebt sind, ist kein Marketing, kein Promocoup, kein Planspiel. So etwas ist noch immer möglich, zumindest in der Subkultur. Bleibt nur noch die Frage nach dem Namen: »Ach, ich rede seit Jahren davon, dass ich mal eine machen sollte«, sagt Iffi. »Und es klingt gut.«

DIÄT
POSITIVE ENERGY
ADAGIO 830

KÖNIG DER KUSCHELTIERE

Jeder Auftritt von Charlemagne Palestine findet vor beträchtlichem Publikum statt. Wann immer sich der 70-jährige New Yorker ans Klavier setzt, tut er das schließlich umgeben von zahlreichen Exponaten aus seiner Kuscheltiersammlung. Eine Ausstellung in der Wiener Kunsthalle widmet sich bis zum 8. November dem Werk des Wahlbelgiers, das neben Musik und Plüsch auch Videoarbeiten und bildende Kunst umfasst. Fragen Sie nach *GesammttkkunnsttMeshuggahhLaandtttt!*

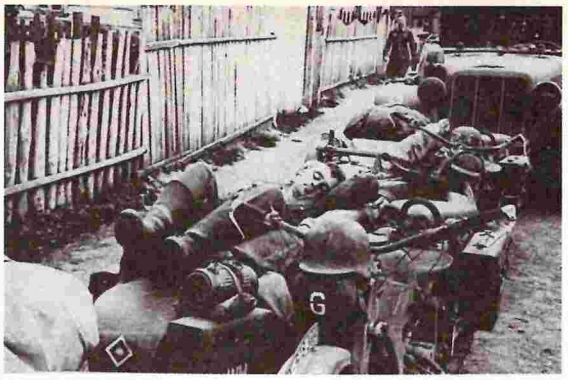
Norman Ohler
WOLLT IHR DEN TOTALEN SPEED?

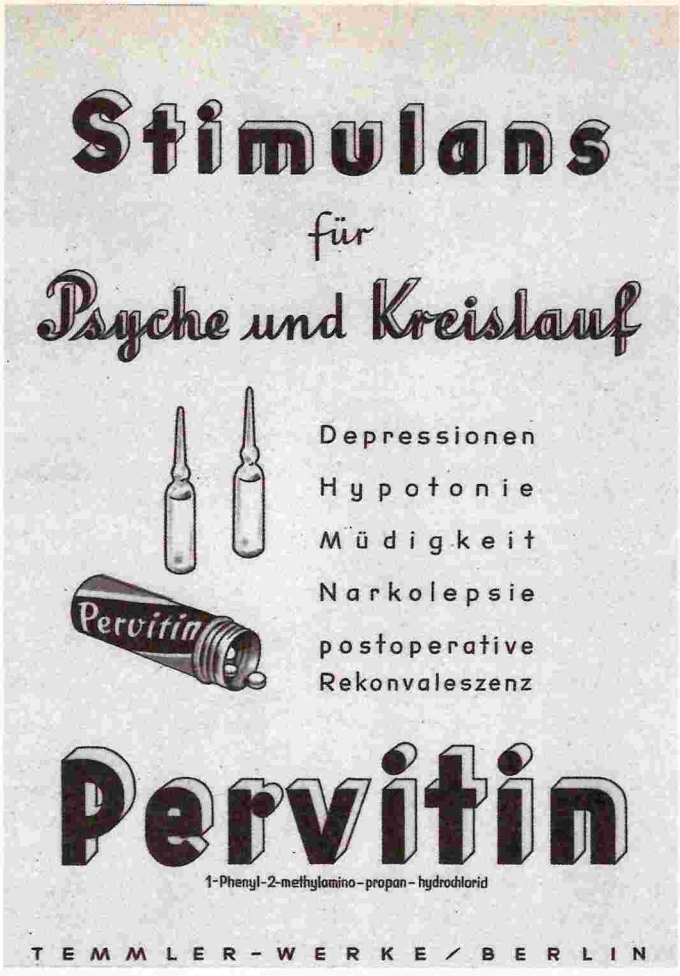
Text Cord Riechelmann

Norman Ohlers fulminante Geschichte *Der totale Rausch. Drogen im Dritten Reich* liest sich stellenweise wie dieser Rausch selbst. Das hat natürlich mit dem Stoff zu tun, vor allem geht es um den Einsatz und Gebrauch von Amphetaminen während der Naziherrschaft. Es hat aber auch damit zu tun, dass von dem Archivstaub, den Ohler während der fünfjährigen Recherchen eingeatmet hat, im Text nichts hängengeblieben ist. Der für diese Studie vom Romanschriftsteller zum Sachbuchautor mutierte Ohler weiß um die Tücken beider Gewerbe. Auch wenn, wie er am Anfang schreibt, Geschichtsschreibung immer etwas mit Literatur zu tun hat, meidet er den literarischen Affekt an den richtigen Stellen.

Beschreibt Ohler etwa Hermann Göring im Reichsluftfahrtministerium, wie der in einem weißseidenen Hemd mit wallenden Ärmeln, darüber eine gelbe, ärmellose pelzgefütterte Wildlederjacke gezogen und unten in landsknechthaften Pluderhosen, vollgedrogt durch sein Ministerium schreitet, lässt Ohler zeitgenössische Quellen sprechen. Denn dieses ganze Ministerium wirkt schon im Quellenzusammenschnitt verkommener als alles, was von Céline bis Tarantino dazu bisher aus der Kunst vermeldet wurde. Darin liegt allerdings vielleicht auch die einzige Gefahr dieser Drogengeschichte. Die tatsächlich nüchtern-administrativ an der industriellen Massenvernichtung arbeitenden Beamten von Eichmann bis Himmler geraten aus dem Blick, und der Naziterror versinkt im totalen Rausch. Der er natürlich trotzdem war.

Die Lektüre lohnt sich schon, wenn man auch nur über jenen Tag im August 1941 im Bunker in der Wolfsschanze liest, an dem





Links: Nach siebzehn durchwachten Tagen: der Schlaf nach dem Blitzkrieg (Bundesarchiv-Militärarchiv Freiburg), rechts: Werbeplakat für das vermeintliche Allheilmittel Pervitin (Landesarchiv Berlin)

Hitler vom Vitaminjunkie endgültig zum Drogi wurde. An dem Tag war Hitler das erste Mal seit Jahren richtig krank, und seinem Leibarzt Dr. Theodor Morell blieb nichts anderes übrig, als zum Amphetaminschuss überzugehen. Wobei die Geschichte des Dr. Morell, der vom Nobelarzt in Charlottenburg zu Hitlers Spritzenmann wird, im Zentrum der Erzählung steht. Es sind aber auch die Nebenlinien, die Ohlers Buch zu einem Meisterwerk machen. So die kurze Geschichte des Chefchemikers der Temmler-Werke, des Hauptproduzenten von Speed in der Nazizeit, Dr. Fritz Hauschild.

Hauschild war ein guter Beobachter, und so war ihm nicht entgangen, dass bei den Olympischen Spielen 1936 in Berlin amerikanisches Speed, Benzedrin genannt, eine bedeutende, legale Rolle spielte. 1937 entwickelt er daraufhin die wesentlich wirksamere deutsche Variante, das Pervitin, das zu einem wichtigen Blitzkriegbegleiter wurde. Wie Ohler in einer Fußnote mitteilt, wurde Hauschild danach zu einem Sportphysiologen, der wichtige Impulse für das Dopingprogramm der DDR gab. Aber auch im Westen setzte sich die Speedgeschichte fort: Wie Günter Amendt einmal bemerkte, wäre auch das Wirtschaftswunder ohne Amphetamine nicht so reibungslos verlaufen.

NORMAN OHLER
DER TOTALE RAUSCH. DROGEN IM DRITTEN REICH
KIEPENHEUER & WITSCH, 368 SEITEN

Sicario **FRAU AM GEFAHRENHERD**

Text Maximilian Sippenauer

Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf, urteilte Thomas Hobbes einst in seiner Analyse des Naturzustands. Die Filme des kanadischen Regisseurs Denis Villeneuve versuchen, dieser ursprünglichen rohen Art des Menschseins nahe zu kommen. Regelmäßig versetzt Villeneuve seine Protagonisten in Extremzustände äußerer und innerer Natur: Er zeigt das inzestuöse Schicksal einer Mutter im Bürgerkrieg (*Incendies*), das von ohnmächtiger Verzweiflung in Selbstjustiz umschlagende Verhalten eines Vaters, dessen Kind entführt wurde (*Prisoners*). Villeneuve interessiert sich für den Menschen mit einer durchschnittlichen westlichen Prägung, die er Schicht um Schicht abträgt, um so zum Kern vorzudringen: in das Labyrinth der menschlichen Psyche.

Die Protagonistin seines jüngsten Films *Sicario*, die idealistische FBI-Agentin Kate Macer (Emily Blunt), wird bei einer Hausdurchsuchung mit der Brutalität mexikanischer Kartelle konfrontiert. Neben Drogen stößt man in dem gestürmten Anwesen auf Dutzende verstümmelter Leichen. Während sich Macers männlicher Partner draußen übergibt, fordert ihr Gerechtigkeitssinn, die Täter zur Rechenschaft zu ziehen. Die Gelegenheit hierzu erhält sie von einem ebenso zynischen wie lässigen CIA-Veteran (Josh Brolin in Flipflops), der sie für eine Geheimoperation rekrutiert. Macer ist plötzlich Teil einer Truppe aus Ex-Soldaten, Geheimdienstlern und der von Benicio del Toro sehr allegorisch interpretierten Figur des Sicario (spanisch für Auftragskiller). Ziel ist, ein hochrangiges Kartellmitglied aus der Deckung zu locken, um so einen der Bosse in Mexiko aufzuspüren. Das Unternehmen gelingt, aber nicht ohne eine Vielzahl von Gesetzesbrüchen. Macers Idealismus verbietet ihr, dieses *Outlaw*-Ethos einfach zu akzeptieren. Sie will ihren Kollegen die Stirn bieten.

Das Sujet ist bekannt. Seit Kathryn Bigelows *Zero Dark Thirty* und der TV-Serie *Homeland* setzt man in Amerika zur glaubwürdigen Vermittlung moralischer Integrität vermehrt auf weibliche Figuren. Es war nur eine Frage der Zeit, bis nach Afghanistan, Irak und Iran nun auch die heimische Front der USA, die Grenze zu Mexiko, ihre Heldin bekommt. Villeneuve bedient sich dieses Narrativs aber nur oberflächlich, im Grunde zielt er auf etwas anderes. Das eigentliche Geschehen des Films setzt erst nach der Action-Ouvertüre ein. Stück für Stück erodiert Macers Moralkodex an einem Überhand nehmenden Gefühl der Angst. Angst, so schon Hobbes, ist die größte Bedrohung für jede gesellschaftliche Ordnung. Sie allein vermag es, den Menschen in einen Krieg aller gegen alle zurückzuwerfen. Dorthin führt Macer nun just die Stimme ihres Gewissens, ihre Wahrheitsliebe, ihre Unkorrumpierbarkeit.

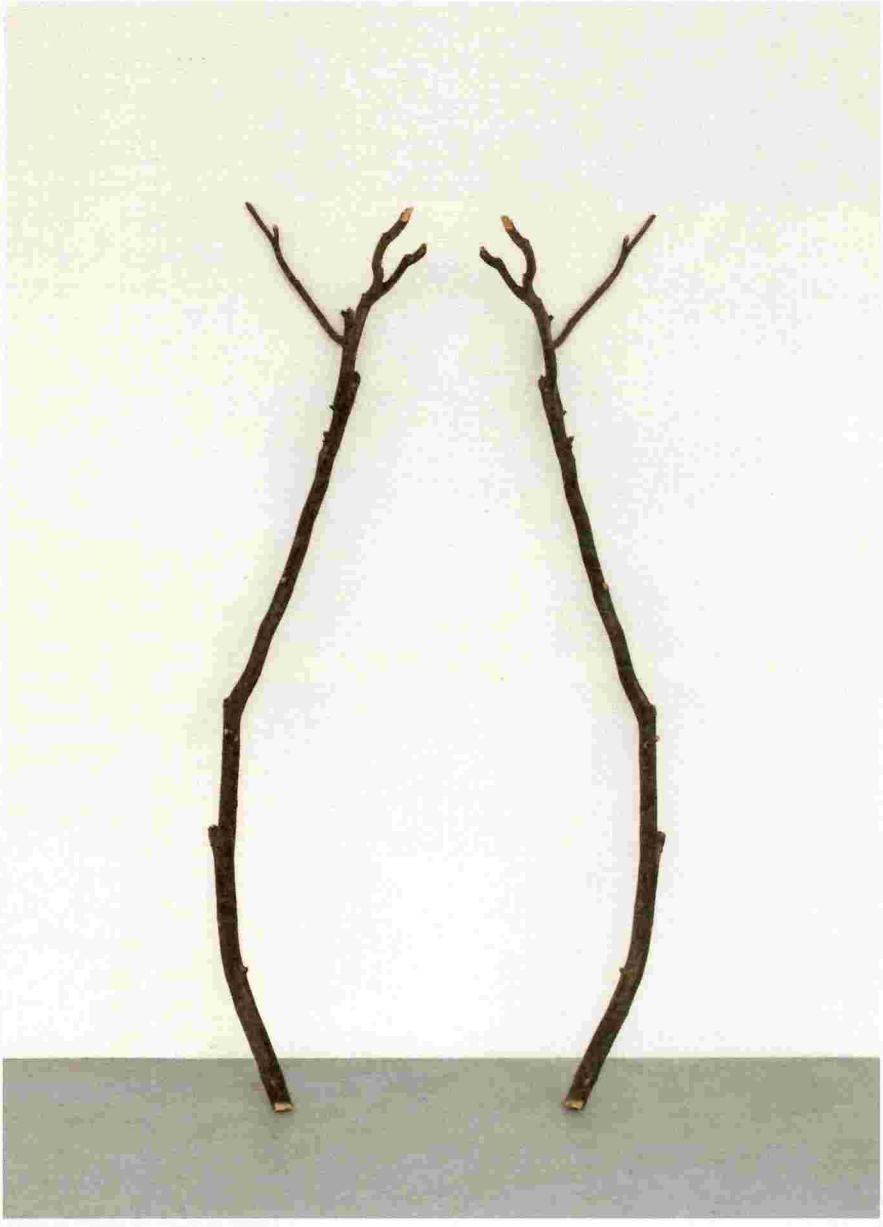
Villeneuve läutet mit seinen Filmen eine neue Ära des Psychothrillers ein und löst damit die *Mindfuck*-Generation um David Fincher und Christopher Nolan ab. Seine Filme zergliedern die Menschen in ihre primären Ängste und Begierden, ohne eine Anleitung, sie je wieder zusammenzusetzen. Anders als im platonischen Gleichnis führt die Selbsterkenntnis nicht aus der Höhle heraus, sondern in sie hinein. Dennoch wird man in *Sicario* nicht auf plumpen moralischen Relativismus zurückgeworfen. *Was* gut oder böse ist, ist immer klar erkennbar, nur lässt sich daraus nicht schließen, *wer* gut oder böse ist. Villeneuve zerlegt seine zunächst archetypisch angelegten Figuren und gibt sie zugunsten der ganzen Paradoxalität des Archetypus »Mensch« auf. Es ist, als folge er Hobbes, der einst sagte: der Mensch ist dem Menschen ein Wolf. Nur um hinzuzufügen: der Mensch ist dem Menschen ein Gott.

SICARIO
USA 2015
REGIE: DENIS VILLENEUVE
MIT EMILY BLUNT, BENICIO DEL TORO,
JOSH BROLIN U. A.

LIEDERMACHER MACHEN BÜCHER

Carrie Brownstein erzählt vom Davor: Ihre Autobiografie *Hunger Makes Me A Modern Girl*, angekündigt für den 27. Oktober, widmet sich den Jahren vor *Portlandia* und der Anfang 2015 erfolgreich vollzogenen Sleater-Kinney-Reunion. Schon vier Wochen vor dem Davor erscheint der erste Morrissey-Roman *List Of The Lost*, über dessen Inhalt allerdings noch weitgehende Unklarheit herrscht. Der Autor droht mit einer »amerikanischen Geschichte«, einem Buch über den Kampf zwischen Wahrheit und dem, was als Wahrheit verkauft wird.

Alicja Kwade
IMMER WIEDER DÉJÀ-VU



Alicja Kwade, *Ast Antiast*

Text Diana Weis

Die Realität ist ein höchst unzuverlässiger Aufenthaltsort. Was in einem Moment noch festumrissen und unerschütterlich scheint, kann sich schon im nächsten als billiger Taschenspielertrick entpuppen. Die Suche nach den Konstruktionsbedingungen der Wirklichkeit steht im Zentrum von Alicja Kwades Skulpturen und Objekten. Das Berliner Haus am Waldsee zeigt jetzt eine Auswahl von älteren und neuen Arbeiten der 1979 geborenen Künstlerin, die sich mit dem Thema Doppelung beschäftigen. Das Besondere an dieser Ausstellung ist, dass Kwade einzelne Installationen mit Absicht auseinandergezogen und auf mehrere Räume verteilt hat. Dadurch funktionieren die Objekte nicht mehr formal, sondern nur noch gedanklich als zusammenhängende Arbeiten und lösen beim Flanieren durch die Ausstellungsräume immer wieder Déjà-vu-Erlebnisse aus.

So lehnen im Abstand von einigen Zentimetern zwei knorrige Äste an der Wand – perfekt spiegelverkehrt-symmetrisch. Nur einer davon stammt tatsächlich aus dem Wald, der andere ist ein Replikat, das mit Hilfe eines 3D-Scanners erstellt wurde. Kwade geht es hierbei weniger um die Idee der Fälschung eines organischen Gegenstands, als vielmehr darum, dem Betrachter sein Unvermögen, die komplexen Merkmale beider Objekte im Kopf zu behalten und miteinander zu vergleichen, vor Augen zu führen.

Die Künstlerin ist fasziniert von der String-Theorie und der Idee der Existenz von Paralleluniversen. Der Titel ihrer Ausstellung *Monolog aus dem 11ten Stock* ist einer Streitschrift des Journalisten und Leibnitz-Kritikers Wilhelm Ludwig Wekhrlin aus dem 18. Jahrhundert entliehen, der die menschliche Erkenntnisfähigkeit mit der einer Milbe im siebten Stock eines Edamerkäses vergleicht. Bei Kwade steht das elfte Stockwerk zugleich für die elfte Dimension und auch für die elf Ausstellungsräume des Hauses am Waldsee.

Mit ihren konzeptionellen Objekt-Installationen denkt Kwade die Idee des *objet trouvé* weiter, ihren Arbeiten liegen oft keine Gegenstände zugrunde, sondern Informationsstrukturen, die unsere Wahrnehmung prägen. Durch ihre Offenlegung verweist die Künstlerin immer wieder auf die Unmöglichkeit, eine für alle verbindliche Wirklichkeit zu erfassen und darzustellen. Realität ist eben immer das, was man dafür hält.

ALICJA KWADE – MONOLOG AUS DEM 11TEN STOCK
HAUS AM WALDSEE, BERLIN
BIS 22.11.2015

Alicja Kwade, *Theoretisches Gebilde I*

Tarcar
DIE RACHE DES DUB

Text Annika Reith

Wer auf Understatement und Geheimniskrämerei steht, lebt in schlechten Zeiten. Kaum jemand hat schließlich noch die volle Kontrolle über seine digitale Identität. Versuchen kann man es aber trotzdem, so wie Carla dal Forno und Tarquin Manek, zu denen sich höchstens kryptisch-assoziative Informationssprenkel im Internet finden. Fest steht immerhin: Unter dem Namen Tarcar hat das Duo aus Melbourne im vergangenen April sein erstes Europakonzert im Berliner N.K. gespielt. Ein zweites folgte im August, ebenfalls in Berlin, beim Atonal-Festival. Tarcars Debüt-EP *Mince Glace* ist Anfang des Jahres auf dem Label Blackest Ever Black erschienen.

»We are what we pretend to be, so we must be careful what we pretend to be« – dieses Zitat von Kurt Vonnegut schwebte als Leitspruch und Damoklesschwert gleichermaßen über den Aufnahmen der EP. Was sie über sich preisgeben wollen und wie, stellen Tarcar wieder und wieder zur Diskussion. Auch im Interview klärt Manek nur zögerlich über die Vorsicht des Projekts auf. »Einer von uns wurde vor einiger Zeit online gestalkt. Das war ziemlich schlimm und gruselig.« Dank unzähliger Schulungsstunden durch Krimi- und Detektivserien konnten Manek und dal Forno die Identität des Stalkers recht schnell aufdecken und anschließend die Geschichte, umgestaltet zum Rachedrama, in die Arbeit an *Mince Glace* einfließen lassen.

Was Tarcar selbst als »shut-in dub dysfunction« bezeichnen, hängt an einem äußerst fragilen Gerüst aus Synthesizer-Popsongs mit kühlem Gesang, Cello und Klarinette. Grund für die Einsturzgefahr sind No Wave, Noise und Experimentierfreude. Erst die Kontextualisierung, sagt dal Forno, mache einen Popsong zu einem guten Popsong. Zum launigen Geräuschambiente tragen außerdem zahlreiche Samples bei, die, dialogisch angelegt, quasi-widersprüchlich oder wie im Streitgespräch aus eigenen Stimmaufnahmen und Filmtonspuren zusammengeschnipselt sind.

Während *Mince Glace* die Verfolgungsgeschichte in Episoden und mit blutigem Ausgang erzählt, fand sie in Wirklichkeit ein indirektes Happy End. »Wir haben die unangenehme Erfahrung des Stalkings in etwas Positives umkehren und so die Kontrolle zurückgewinnen können«, erzählt dal Forno. Sie meint damit die Selbstermächtigung, die sie und Manek durch ihre vom DIY-Geist durchdrungene Aufnahmepraxis erlangten. Lo-Fi und technischer Fortschritt müssen sich dabei nicht ausschließen, wie dal Forno betont: »Tapes und billige Mikrofone sind auf jeden Fall Teil unserer musikalischen Welt. Es ist aber trotzdem toll, bei der Technologie aus dem Vollen schöpfen und gleichzeitig immer wieder einen Schritt zurückgehen zu können. Gerade diese Widersprüchlichkeit ist für uns wichtig.«

TARCAR
MINCE GLACE
BLACKEST EVER BLACK / CARGO

Aïsha Devi
SEHR MÄCHTIGE BERGE

Text Ulrich Gutmair

Das Cover von Aïsha Devis erstem Album ist denkbar schlicht. Der blaue Hintergrund geht am oberen Rand in violett über. Darauf ist in Weiß etwas zu sehen, was wie eine fremde Sprache aussieht. »Es bedeutet ›Aïsha‹ auf Hindi«, sagt Devi, »aber die Schriftzeichen wurden mathematisch bearbeitet.« Die Künstlerin sitzt in ihrer Genfer Küche und raucht, vor dem Interview hat sie noch schnell ihre Katze rausgelassen. Devi ist die Tochter einer schweizerischen Mutter und eines nepalesischen Vaters, den sie nicht kennt. Die Suche nach ihm brachte sie dazu, sich mit Hindi zu beschäftigen und Sanskrit zu lernen, um alte vedische Texte lesen zu können. Wer annimmt, damit erkläre sich der Titel ihrer Platte *Of Matter And Spirit*, weiß noch nicht alles: Er zitiert das letzte Buch von Devis Großvater, der Assistent des Quantenphysikers Wolfgang Pauli war.

Of Matter And Spirit trifft aber auch Devis Musik, die zugleich zerebral und körperlich ist. Sie vibriert *deep* vor sich hin, versucht die europäische Harmonielehre zu ignorieren und arbeitet mit Frequenzen und Rhythmen. Darüber Devis Stimme, oft hochgepitcht, aber auch mal tiefergelegt und verzerrt. Das klingt wie eine ganz eigene Version von hypermodernem R'n'B, weckt aber auch historische Assoziationen, Erinnerungen an Techno und Dark Wave, an die Idee von World Music gewisser belgischer Labels und natürlich an Industrial im Gefolge von Throbbing Gristle. Letztere begründeten eine Szene, die mit der therapeutischen Funktion von Musik arbeitete und sich via Aleister Crowley und dessen Idee von Magick auch mit der tibetischen Kultur beschäftigte.

Devi sagt: »Die ersten Bands und Projekte, die mich selbst zum Musikmachen inspirierten, waren Front 242 und DAF. Dann habe ich Pansonic und Autechre entdeckt. Während europäische Musik und vor allem Popmusik dem Ego schmeichelt, stellen indische und arabische Musik eine Verbindung zum Spirituellen her. Die Industrial-Leute haben das erkannt. Erst war ihre Musik politisch, sie hat die Regeln gebrochen, später wurde sie spirituell. Auch in den Stammesmusiken geht es um deinen Puls, deine Beziehung zum Tod, die Verbindung zu einer anderen Dimension, auch wenn das jetzt vielleicht etwas esoterisch klingt. Spiritualität heißt für mich, eine eigene Form von Verständnis der Welt zu entwickeln.«

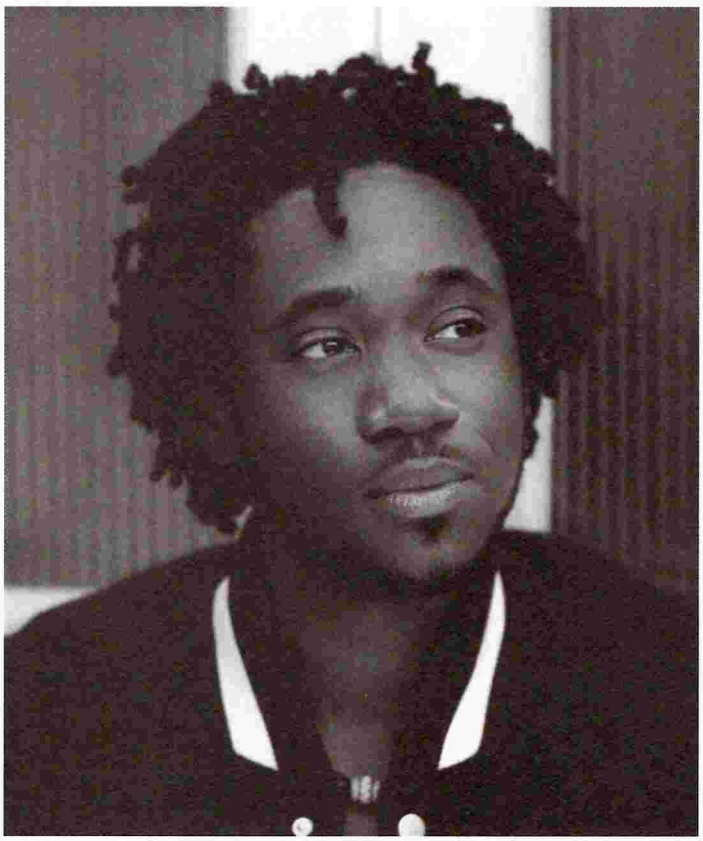
Die Verbindung von Politik und Spiritualität ist auch in Devis Musik evident. Da gibt es Stücke wie »1%«, das sich auf die kleine Minderheit der Besitzenden bezieht, oder »Adera«, eine Kombination aus »advertisement« und »era«. Devi hat aufgehört, Texte zu schreiben, und angefangen zu meditieren. Sie singt spontan, in Trance, und benutzt Techniken tibetanischer Mönche, durch die eine zweite und dritte Stimme entstehen. Im Fluss der Laute erscheinen zwar Fragmente aus dem Englischen und Hindi, einen grammatikalischen Sinn ergeben sie jedoch nicht unbedingt. Die Worte werden auf ihren poetischen, magischen Gehalt zurückgeführt. Man kann sich in ihnen verlieren, während der Körper von Bassfrequenzen durchgeknetet wird und sich zwischen den Ohren Soundgebirge auftürmen. Sind das die Alpen oder der Himalaya? Wer weiß, es sind jedenfalls sehr mächtige Berge.

AÏSHA DEVI
OF MATTER AND SPIRIT
HOUNDSTOOTH / ROUGH TRADE

Dornik HEIMLICH TRÄUMEN DIE ARTIGEN

MACHT MUSIKERINNEN SICHTBAR

Künstlerinnen sind im elektronischen Musikzirkus noch immer unterrepräsentiert und gegenüber ihren männlichen Kollegen benachteiligt: Bei nur zehn Prozent liegt der Anteil weiblicher Acts auf internationalen elektronischen Musikevents, konstatiert das Female-Pressure-Netzwerk. Es gibt aber Hoffnung: Ein erster Schritt zur Genderegalisierung ist die zweite Auflage des Perspectives-Festivals, das am 25. September im Berliner Club About Blank Musikerinnen in den Mittelpunkt stellt.



Text Daniel Welsch

Hinter Trommeln und Becken fühlte sich Dornik lange Zeit am wohlsten. Die Karriere des heutigen Songwriters und Sängers aus London begann als Schlagzeuger in der Band von Jessie Ware. »Die Vorstellung, vom hinteren Teil der Bühne ins Rampenlicht zu treten, flößte mir ziemlich viel Respekt ein«, sagt Dornik, der bereits seit 2011 im Stillen an den Songs seines Debütalbums schrieb, heute. »Heimlich träumte ich natürlich schon davon. Aber ich hätte diesen Schritt wohl nie aus eigenen Stücken gewagt.« Die Entscheidung wurde Dornik abgenommen: Seine »große Schwester«, wie er Ware liebevoll nennt, schubste ihn ins Rampenlicht, indem sie seine Demos ungefragt an ihr Label PMR weiterleitete. Es überrascht im Wissen um dieser Vorgeschichte, wie selbstbewusst sich Dornik in den zehn Songs auf *Dornik* präsentiert, von denen er nicht nur sieben selbst produzierte, sondern dabei auch auf musikalische Gäste verzichtete.

Sein Stil, mit dem er Jugendidolen wie Michael Jackson und Prince huldigt und deren Sound und Arrangements mit einer überwiegend elektronischen Produktion ins 21. Jahrhundert überführt, brachte Dornik bereits für seine erste Single »Something About You« Vergleiche mit den R'n'B-Erneuerern Miguel, Frank Ocean und The Weeknd ein. Dass Dornik im Unterschied zu diesen aus England stammt, hört man seinem Debütalbum nicht an. »In meiner Jugend hörte ich viel Grime«, so der Sänger aus dem Londoner Süden. »Allerdings spiegelt sich das in meinen bisherigen Songs kaum wider. In Zukunft möchte ich diesen Einfluss gern stärker integrieren.«

Im Gegensatz zu The Weeknd, der in seinen Songs freudlos durch eine düstere Welt voller Drogen, Sex und Gewalt streift, und Frank Ocean, der in »Bad Religion« eine Taxifahrt zur Therapiesitzung macht, klingt Dornik auf seinem Debütalbum zahm und familienfreundlich. Beinahe jeder Song umgarnt eine ehemalige, aktuelle oder zukünftige Angebetete – der größte Aufreger ist bereits, dass in »Chain Smoke« die Anziehungskraft einer Dame mit dem Suchtpotenzial von Drogen verglichen wird.

Dornik möchte mit seiner Musik keine Abgründe erkunden, sondern unterhalten. »Move and clap your hands / Forget about all the bad«, jault er in »Strong« über einen hüpfenden Disco-Beat hinweg und gibt damit das Motto für die neun folgenden Stücke vor. Dass solch ein positives, beinahe biederes Image im nach Skandalen heischenden Popbetrieb eher von Nachteil ist, weiß Dornik natürlich. »Mit meiner Art gewinnt man die Aufmerksamkeit der Hörer nicht im Sturm. Doch ich bin bereit, geduldig auf meine Chance zu warten und nach und nach mehr Menschen von mir zu überzeugen.« Der Protagonist seines Songs »Stand In Line«, der sich in die Warteschlange der Verehrer einer Frau einreiht, steht also auch sinnbildlich für die Karriereplanung von Dornik. Sein Debütalbum zeigt, dass man die Artigen nicht unterschätzen sollte.

DORNIK
DORNIK
PMR / CAROLINE / UNIVERSAL

TITEL

21 DEUTSCHLAND IM HERBST
24 FATA MORGANA EUROPA
29 GEWALT GEGEN GEWALT?
32 OMAR – PROTOKOLL EINER FLUCHT
34 SOMMERMÄRCHEN VS. STACHELDRAHT
36 WIE WIR LEBEN WOLLEN N° 9

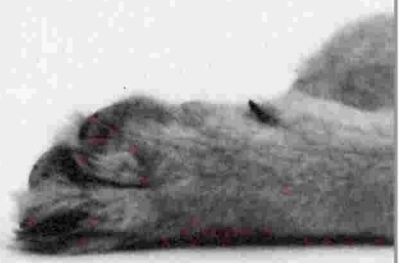
MUSIK

38 NEW ORDER
44 JOHN GRANT
48 JULIA HOLTER
53 POFALTE
54 WANDA
60 JOANNA NEWSOM
67 SONTEXTKRITIK
68 NOURA MINT SEYMALI
72 KURT VILE
75 TAXI FÜR RÜTZEL
76 BLACK METAL
80 VORSPIEL FÜR ANTON CORBIJN
104 KRITIKEN

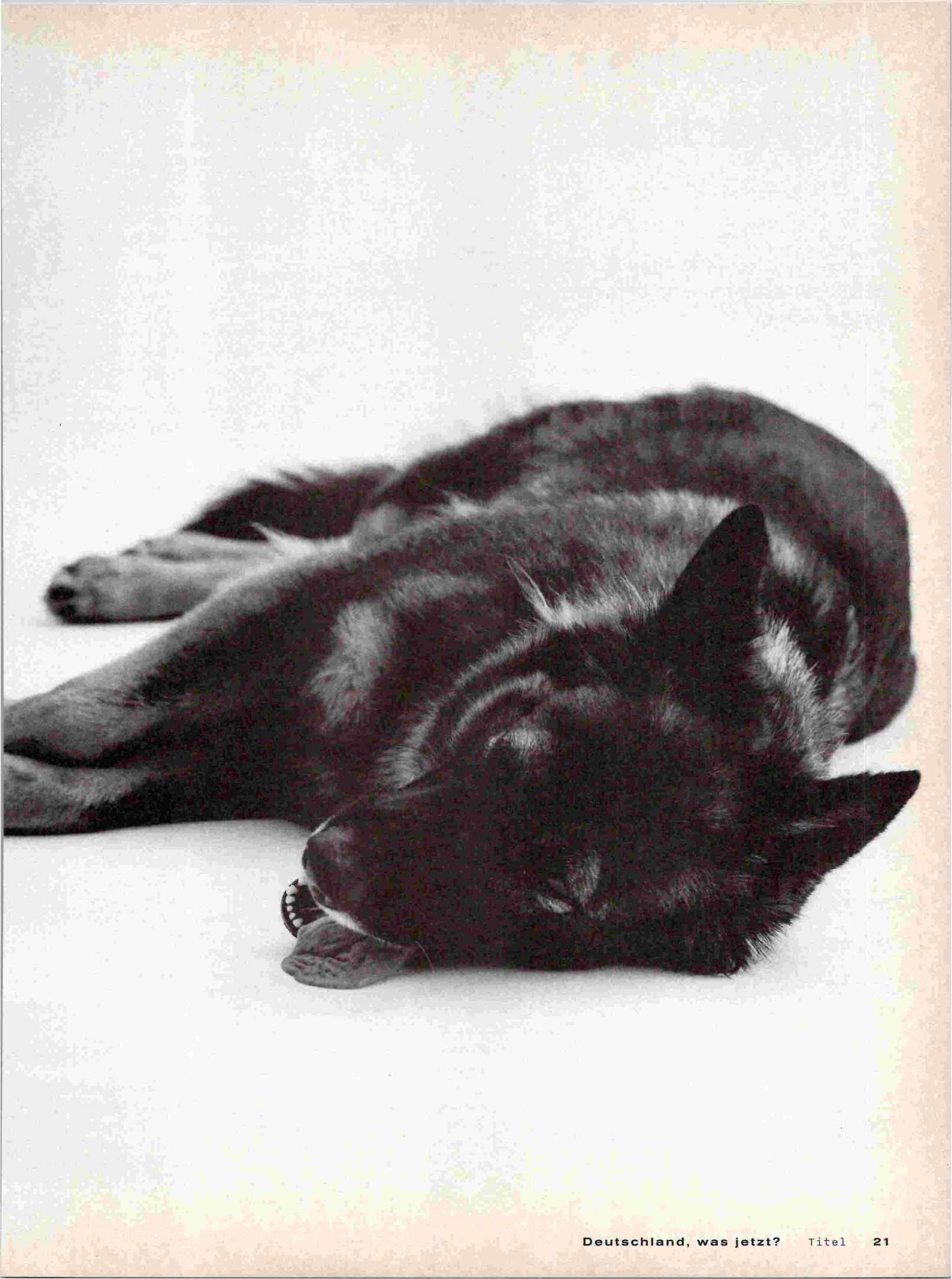
»OHNE ECSTASY WÜRDEN WIR UNS GEGENSEITIG ERSCHIESSEN.«

BERNARD SUMNER S. 38

Deutschland, was jetzt?



Fotos Jonas Lindstroem **In der Hitze des Sommers 2015 zeigte sich einmal mehr das sogenannte hässliche Deutschland. Menschen, die alles hinter sich lassen mussten und von Tod und Verfolgung bedroht waren, wurden im vermeintlichen Paradies Europa bedroht und verfolgt. Jene, die hätten Stellung beziehen müssen, waren lange zu träge oder vielleicht noch im Urlaub. Manche hätten ohnehin besser dauerhaft geschwiegen, denn das heuchlerische Gefasel von der deutschen Willkommenskultur steht im krassen Gegensatz zu einem Europa, das sich zunehmend zu einem postpanoptischen Gefängnis entwickelt. Ein Schwerpunkt mit Texten von Georg Seeßlen, Tino Hanekamp, Marcus Staiger, Patrick Gensing und Torsten Groß.**



Deutschland im Herbst

Text Torsten Groß **Die alten Recken der deutschen Popmusik marschieren einmal mehr gegen Rassismus und Ausgrenzung.**

Es war ein langer und heißer Sommer, in dem wir vom sogenannten Dunkeldeutschland bis zu einer wundersamen Re-Inszenierung des Sommermärchens auf anderem Geläuf so einiges erlebten. Willkommenskultur und brauner Mob; erst brannten die Heime, später die Kerzen, eine Weile gab es gar keine Signale aus »der Politik«, später beinahe zu viele. Die Ereignisse überschlugen sich und wurden schließlich zu einem Opfer der medialen Aufmerksamkeitsökonomie. Beinahe jeden Tag galt etwas anderes, und am Ende konnte man kaum noch beurteilen, ob »wir« nun weltoffen oder verschlossen, rassistisch oder xenophil, engagiert oder gleichgültig sind.

Die Mehrheit hört Helene Fischer, eine dauergutgelaunte Vertreterin des Durchhalte- und Weitermachschlagers, die gemeinsam mit Angela Merkel viel über den Zustand in diesem Land aussagt.

»Irgendwie stimmt natürlich beides«, sagt Michael Breitkopf, genannt Breiti. In jedem Fall gebe es »immer mehr Orte und Stadtteile, wo der Staat sein Gewaltmonopol nicht mehr ausübt. Neonazis bestimmen dort die öffentliche Meinung und den Lauf der Dinge. Das ist die Realität.« Um das zu ändern, sitzt der Gitarrist der Toten Hosen an einem Freitag im Spätsommer 2015 gemeinsam mit Bernd Mesovic von Pro Asyl und Joshi, einem Vertreter des Aktionsbündnisses Kein Bock auf Nazis, auf dem Podium des Berliner SO 36. Sie stellen einen von 24 Bands und Einzelmusikern unterzeichneten Appell gegen Rassismus vor, dem sich unter anderem Tocotronic, Deichkind, Marteria, die Beatsteaks und Jan Delay angeschlossen haben.

Viele dieser Leute kämpfen schon sehr lange gegen Rassismus, geändert hat sich erschreckend wenig. Als es zu den widerlichen Krawallen eines in der Tradition von Lichtenhagen und Hoyerswerda agierenden braunen Mobs gegen sogenannte Flüchtlingsheime in den sächsischen Gemeinden Freital und Heidenau kam, konnte man einmal mehr den Eindruck gewinnen, in diesem Land seien Teile von Politik, Strafverfolgungsbehörden und Justiz auf dem rechten Auge blind. Zwischen dem braunen Mob und den bedrängten Bewohnern stand über mehrere Tage eine für einen solchen Anlass lächerlich kleine Polizeieinheit, es kam im Zuge der Auseinandersetzung lediglich zu einer Verhaftung, die bei solchen Anlässen gerne angekündigte »geballte Härte des Rechtsstaats« beschränkte sich im Wesentlichen auf Platzverweise. Offenbar bereitet es nicht die geringsten Probleme, zum alljährlichen ritualisierten Steinewerfen am 1. Mai in Berlin oder bei den Protesten gegen Stuttgart 21 Abertausende von Beamten aus der ganzen Republik zusammenzuziehen. Als sich aber der sächsische Nebel gelichtet hatte, mündete die erste Pressemitteilung der sächsischen Polizeigewerkschaft in einem Wehklagen über Mittel- und Personalkürzungen. Die Übergriffe der Neonazis und ihrer Sympathisanten wurden also sofort instrumentalisiert.

»Leider ist es in Deutschland viel zu oft so, dass Demonstrationen von Neonazis von einem massiven Polizeiaufgebot geschützt werden, während Gegendemonstranten, die ja letztlich nichts anderes tun, als für die Demokratie zu kämpfen, von der Polizei verprügelt werden«, sagt Breitkopf. »Linke Demonstranten werden mit Ordnungswidrigkeitsverfahren überzogen, sind Ermittlungen des Verfassungsschutzes und anderer Behörden ausgesetzt. Diese Realität ist nicht zu akzeptieren, dagegen muss entschlossen vorgegangen werden.«

Der Ort, an dem er das an diesem Tag tut, ist keineswegs willkürlich gewählt. Das Kreuzberger SO 36 gilt seit seiner Gründung als ein Hort antifaschistischen Widerstands und linker Gegenkultur. Einige Tage vor der Pro-Asyl-Pressekonferenz fand an gleicher Stelle eine »Vollversammlung für alle Antifaschist_innen und Antirassist_innen« statt. Ein wichtiger Termin: Die Antifa ist seit einigen Jahren zersplittert und hat sich teilweise aufgerieben in Befindlichkeitsdiskussionen und lähmenden Richtungsdebatten. Als schlagkräftige antifaschistische Einheit hat sie schon bessere Zeiten erlebt. Dabei ist die Antifa in Zeiten fortgesetzten Staatsversagens so wichtig wie eh und je: Freital und Heidenau waren nur der Höhepunkt eines braunen Terrors, der in der öffentlichen Wahrnehmung lange Zeit keine Rolle gespielt hat, tatsächlich aber zu keinem Zeitpunkt weg war – und der schon gar nicht auf Ostdeutschland beschränkt ist.

Aus der Popkultur kamen in den letzten Jahren nur zögerliche Signale zu diesen Geschehnissen. Die Mehrheit der Deutschen kann sich nichts schöneres vorstellen, als Helene Fischer zu hören, eine dauergutgelaunte Vertreterin des Durchhalte- und Weitermachschlagers moderner Prägung, die gemeinsam mit der ebenso beliebten Kanzlerin Angela Merkel sehr viel über den Zustand in diesem Land aussagt: Im Gegensatz zu früher gibt es nicht einmal mehr Opium, sondern nur noch Valium fürs Volk. Insbesondere jüngere Bands aus anderen Bereichen meiden derweil trotz angenommener linkspolitischer Prägung viel zu oft eine klare Positionierung aufgrund ihrer postmodernen ironischen Distanz zu allem und jedem. Die Teilnahme von Bands aus dieser Generation wie der

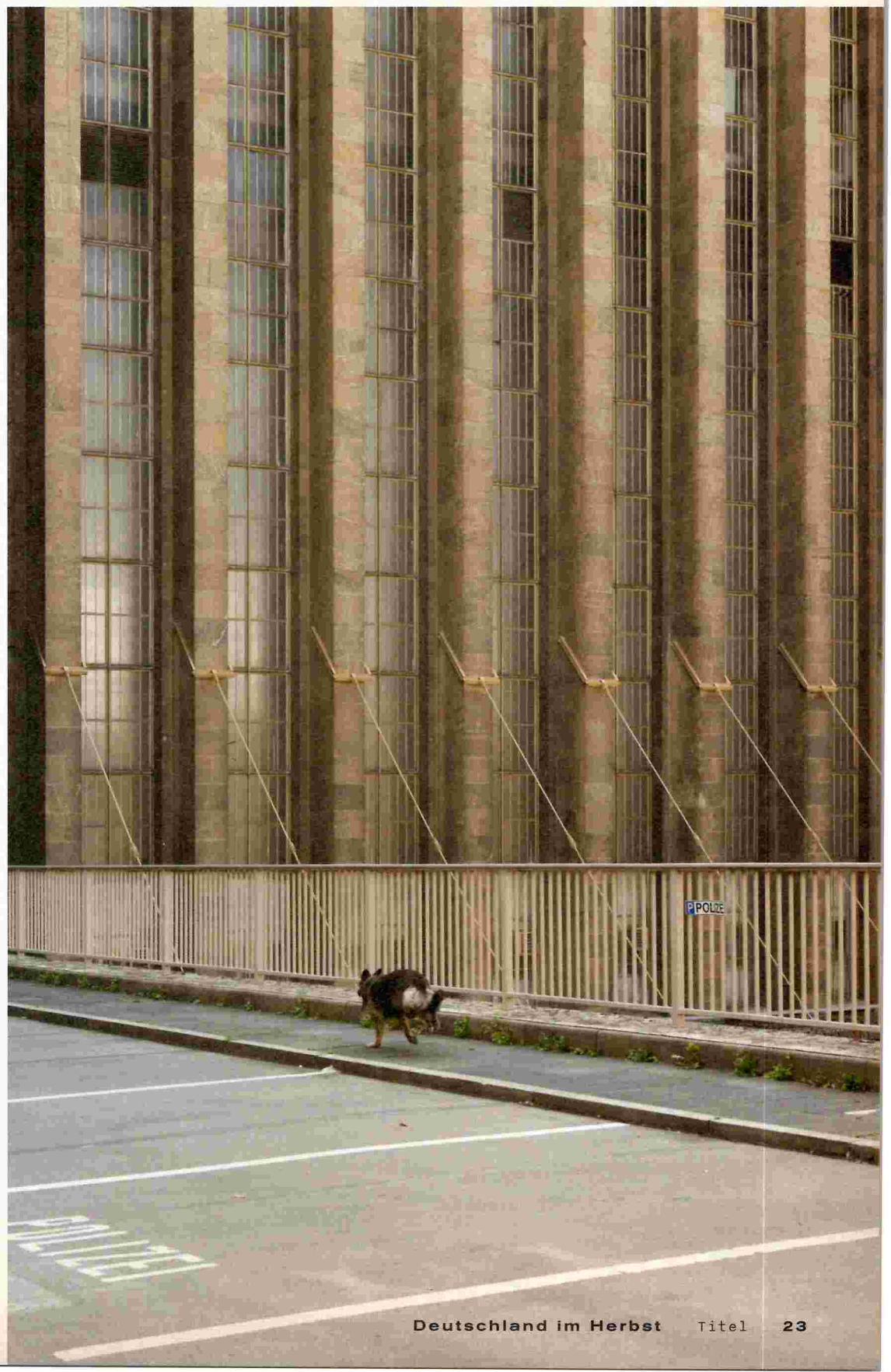
ohnehin explizit politischen Antilopen Gang an der Tote-Hosen-Pro-Asyl-Initiative korrigiert diesen Eindruck im Ansatz, aber wenn es um klassisches Engagement geht, marschieren weiterhin meist die Altvorderen vorneweg.

So wurde »Schrei nach Liebe«, ein 22 Jahre altes Lied der Ärzte, das erschreckenderweise kein Jota an Aktualität eingebüßt hat, von einer Initiative wieder auf Platz eins der deutschen Charts gepusht, die Erlöse gehen an Pro Asyl. Und der nimmermüde Udo Lindenberg initiiert ein Konzert gegen Fremdenfeindlichkeit ausgerechnet vor dem Berliner Reichstag, an dem unter anderem Herbert Grönemeyer teilnehmen will. Nicht nur beim Blick auf aktuelle Schlagzeilen aus Heidenau, Freital und Hannover fühlt es sich also bisweilen an, als hätten wir immer noch 1992.

Und so sitzt Michael Breitkopf nun einmal mehr auf einem Podium und wiederholt, was er wohl schon tausendmal gesagt hat. Wenige Tage zuvor hatten die Hosen spontan ein Konzert auf dem Forstrock-Festival in Jamel bei Wismar auf dem Grundstück des Ehepaars Lohmeyer gegeben. Die Lohmeyers stemmen sich seit Jahren gegen die überwiegend aus Neonazis bestehende Bevölkerung der Ortschaft, weswegen ihnen einige Tage zuvor die Scheune abgefackelt wurde.

Deutschland im Herbst 2015: Alleine in diesem Jahr gab es zum Zeitpunkt der Niederschrift bereits 340 Anschläge auf Unterkünfte von Menschen, die in größter Not in dieses Land gekommen sind, die Kriege und Verfolgung erlebt haben. Die Scheune der Lohmeyers und zahlreiche Übergriffe auf Antifaschisten und Angehörige sogenannter Minderheiten nicht mitgerechnet.

Was es 2015 nicht gab: einen Radikalenerlass. Dauerhaften Ausnahmezustand. Fahndungsplakate an jeder Hundehütte. Große Krisenstäbe. Das war ein anderer deutscher Herbst.



Fata Morgana Europa

Lampedusa - für Bootsflüchtlinge häufig der erste Kontakt mit dem Souverän namens Europa
Foto: Alex Majoli (Magnum Photos / Agentur Focus)

Text Georg Seeßlen **Das »Flüchtlingsproblem« existiert nicht, es wird erzeugt. Gemessen an der Wirtschaftskraft, dem Wohnraum, den Nahrungsmitteln und sonstigen Versorgungssystemen in Europa wäre die Aufnahme der Menschen, die Schutz und Zukunft suchen, ein Leichtes. Für die Leute, die hier wohnen, scheint Europa ein Paradies zu sein, das sie, warum auch immer, nicht mit anderen teilen wollen. Doch für jene, die hinein wollen, ist Europa oft nur eine weitere Hölle.**

Wohin soll der Mensch gehen, wenn seine Welt zur Hölle wird? Wer bleibt und noch Kraft hat, muss entweder das Töten lernen oder sich aufs Getötetwerden vorbereiten. Ansonsten bleibt ein zukunftsloses, zermürbendes, ohnmächtiges langsames Sterben. Es ist keine leichte Entscheidung, zu fliehen. Man hat noch etwas mehr zu verlieren als das Leben. Seine Würde. Seine Menschlichkeit. Man flieht nicht nur vor den Mördern, sondern auch davor, selbst zum Mörder zu werden. Beides gelingt nicht immer. Aber wohin? Es bleibt nur Europa. Dort gibt es Arbeit und Hoffnung, dort wird doch der Reichtum der Welt hergestellt und die Freiheit und der Wohlstand.

Niemand denkt, dass Europa einem alles schenkt, fast niemand jedenfalls. Aber die wenigsten glauben, dass man, wenn man die vermeintlich gefährlichsten Teile der furchtbaren Reise hinter sich gebracht hat, lediglich in einer anderen Form der Hölle gelandet ist. Denn auch Europa tötet, nur subtiler. Hier gibt es allerdings nicht nur die Terroristen und Mörder, die Korrupten, Wahnsinnigen und Mächtigen, sondern auch die ganz normalen Menschen, die ihrer Arbeit nachgehen, eine Wohnung und einen Wagen haben, einen Garten vielleicht und Kinder, die ohne Angst zur Schule und auf den Sportplatz gehen. Nur die Polizisten scheinen überall gleich zu sein auf dieser Welt. Wenn man ihnen befiehlt zu prügeln, dann prügeln sie. Europa hat viele Polizisten.

An wen kann sich ein Mensch wenden, der Asyl sucht? An einen Souverän, einen weisen und gütigen Herrscher, wenn man Glück hat, an einen listigen Machthaber, wenn man weniger davon hat, an einen Tyrannen, wenn man Pech hat. Die schlimmste aller Varianten aber ist der Souverän, der sich abwendet und es seinem Volk, seinen Soldaten, seinen Sklavenhändlern überlässt, mit den Fremden zu verfahren. Wo es die Herrscher nicht mehr gibt, da sind es Regierungen, Behörden, Gesetze, die bestimmen, ob der Asylsuchende aufgenommen wird oder nicht, unter welchen Bedingungen das geschieht, zwischen Leben-Lassen und Sterben-Machen. Auch unter ihnen gibt es gütige, listige, tyrannische und gleichgültige.

Der faschistische Untergrund hat geschaffen, was er »den Fremden« unterstellt: eine Parallelgesellschaft.

Gewiss »gibt« es den Souverän nicht mehr allein in der Form einer Person (eines Fürsten), noch in der einer Institution (einer Regierung), sondern dieser Souverän ist vor allem ein dezentrales Geschehen von Machtflüssen, Interessen und Fiktionen. Ein neoliberaler Propagandist könnte mit Fug und Recht behaupten, der Souverän sei am Ende nichts anderes als der Markt selbst. Vom genaueren Hinsehen aber wissen wir, dass es diesen Markt genauso wenig gibt wie den Fürsten oder die Regierung. Er ist eine neuerliche Maske der flüssigen Macht, die kaum noch Subjekte (»Herrscher«), sondern vielmehr Nutznießer kennt.

Europa ist ein finsteres Gebiet, voller »verstreuter und diskontinuierlicher Offensiven« (Foucault), in dem das Schlimmste geschehen kann, staatliche Willkür, Mordanschläge eines unkontrollierten Mobs, Gefangenschaft in Lagern, Entwürdigung, aber gleich darauf, nur wenige Stunden, Kilometer, Kulturen entfernt, auch Barmherzigkeit, Mitleid, Freundlichkeit. Auch letzterem ist indes nicht immer zu trauen. Was tun die da, welche die Ankommenden mit Wasserflaschen, Spielzeug und Keksen empfangen, mit Tränen in den Augen ob ihrer eigenen Güte, anderes, als sie zu Objekten ihrer Gefühlshaushalte zu machen? Ob sie die Ankommenden als Menschen und Bürger erkennen werden, bleibt abzuwarten. Wer ist der Souverän in diesem Europa, in das zu wandern man unter Lebensgefahr gezwungen ist, an den sich der Asylsuchende wenden könnte? Es gibt ihn nicht. Er lässt sich verleugnen. Der Souverän hat sich aufgelöst in den diskontinuierlichen Offensiven der verflüssigten Macht.

So nehmt doch Vernunft an, sagen die, die immer noch glauben, Europa sei ein Projekt der Vernunft, das nur zeitweise etwas aus dem rationalen Gleichgewicht gekommen sei. Jene »Fremdlinge«, die da zu uns kommen – es muss sich bei ihnen, nebenbei bemerkt, doch um so etwas wie eine »Elite« handeln, die noch das Geld für die Flucht aufgebracht, die die Kraft dafür besessen, die ihre Hoffnung nicht vollkommen verloren hat –, jene »Fremdlinge« also, sie sind nicht lästig, sind nicht gefährlich, sondern sie kommen gerade recht. »Die Wirtschaft« warnt ja schon davor, die willkommenen Arbeitskräfte, die willkommene Kreativität, die willkommene »demografische Korrektur« wieder davonzujagen.

Man muss die Wirtschaftsseiten der Zeitungen lesen, um die Doppelstrategie von Abschieben und Aufnehmen zu verstehen: »Die Wirtschaft denkt, anders als auch mancher in der CSU, nicht zuletzt ans Abschieben, sondern ans Aufnehmen«, so schreibt Ulrich Schäfer im Wirtschaftsteil der *Süddeutschen Zeitung*. Das ist mehr Drohung als Versprechen, *à la longue:* »Unternehmen funktionieren besser, sind erfolgreicher, wenn ihre Belegschaft möglichst vielfältig ist.« Die Flüchtlinge sollen für »Diversity« auf dem Arbeitsmarkt sorgen, der an der Vertrocknung und Verblödung der deutschen Gesellschaft schwer zu tragen hat. Nur ist

die Wirtschaft, die noch Arbeitskräfte braucht und deren Preis drücken will, eher *old school*. Die Börse arbeitet anders. Der Flüchtling, der nicht arbeitet, so Schäfer, »kostet den Staat Geld, während ein Flüchtling, der Arbeit hat, dem Staat Geld bringt«. Merke: An den Rändern der Flüchtlingspfade lauern nicht nur die grölenden Brandstifter, die prügelnde Polizei, die Bildergeier der Presse und die sich ihnen andienenden Politiker, die Bürokraten und die Kriminellen, sondern auch die neuen Sklavenhändler. Und die Zuhälter.

Wir müssen verstehen, dass »Abschiebung« nichts anderes ist als eine symbolische, manchmal aber auch sehr direkte Art des Tötens.

Eine Arbeit von Giorgio Agamben über den »homo sacer« findet in diesen Tagen neue Aufmerksamkeit. Die Ähnlichkeit in der Beziehung der europäischen Gesellschaften zu den Flüchtlingen ist denn auch allzu eindringlich: Im alten Rom war es der wegen Vertrags- oder Eidbruchs verstoßene Mensch, der von jedermann getötet werden durfte, aber nicht »geopfert«. Er ist zugleich ausgestoßen, vogelfrei und auch wieder geschützt und sogar »heilig«, und dies spiegelt sich bereits im Namen »sacer«, was sowohl verbannt als auch heilig bedeuten kann. Diese prekäre Beziehung, zugleich widersinnig und alles Politische grundierend, konstruiert recht eigentlich den Souverän. An ihm, dem *homo sacer*, dem rechtelosen Flüchtling, zeigt und definiert er seine Macht.

»Souverän ist die Sphäre, in der man töten kann, ohne einen Mord zu begehen und ohne ein Opfer zu zelebrieren, und heilig, das heißt tötbar, aber nicht opferbar ist das Leben, das in dieser Sphäre eingeschlossen ist.« So beschreibt es Agamben in *Homo sacer*. So will also dieser Souverän, obwohl es wirtschaftlich unsinnig und moralisch verwerflich ist, die Flüchtlinge mehrheitlich daran hindern, in seine Sphäre eingeschlossen zu werden? Etwa, weil in diesem alten Bild die Macht immer auch mit »Verantwortung« gekoppelt wäre? Wir müssen verstehen, dass »Abschiebung« nichts anderes ist als eine symbolische, manchmal aber auch sehr direkte Art des Tötens. Was jener wirklich meint, der nach »Abschiebelagern« geifert, ist unter Schauern vorstellbar. Der Souverän, der den Flüchtling erst einsperrt, dann abschiebt, tut genau dies: Er entzieht dieses sein Menschen-Objekt dem Opfer, um es zu töten.

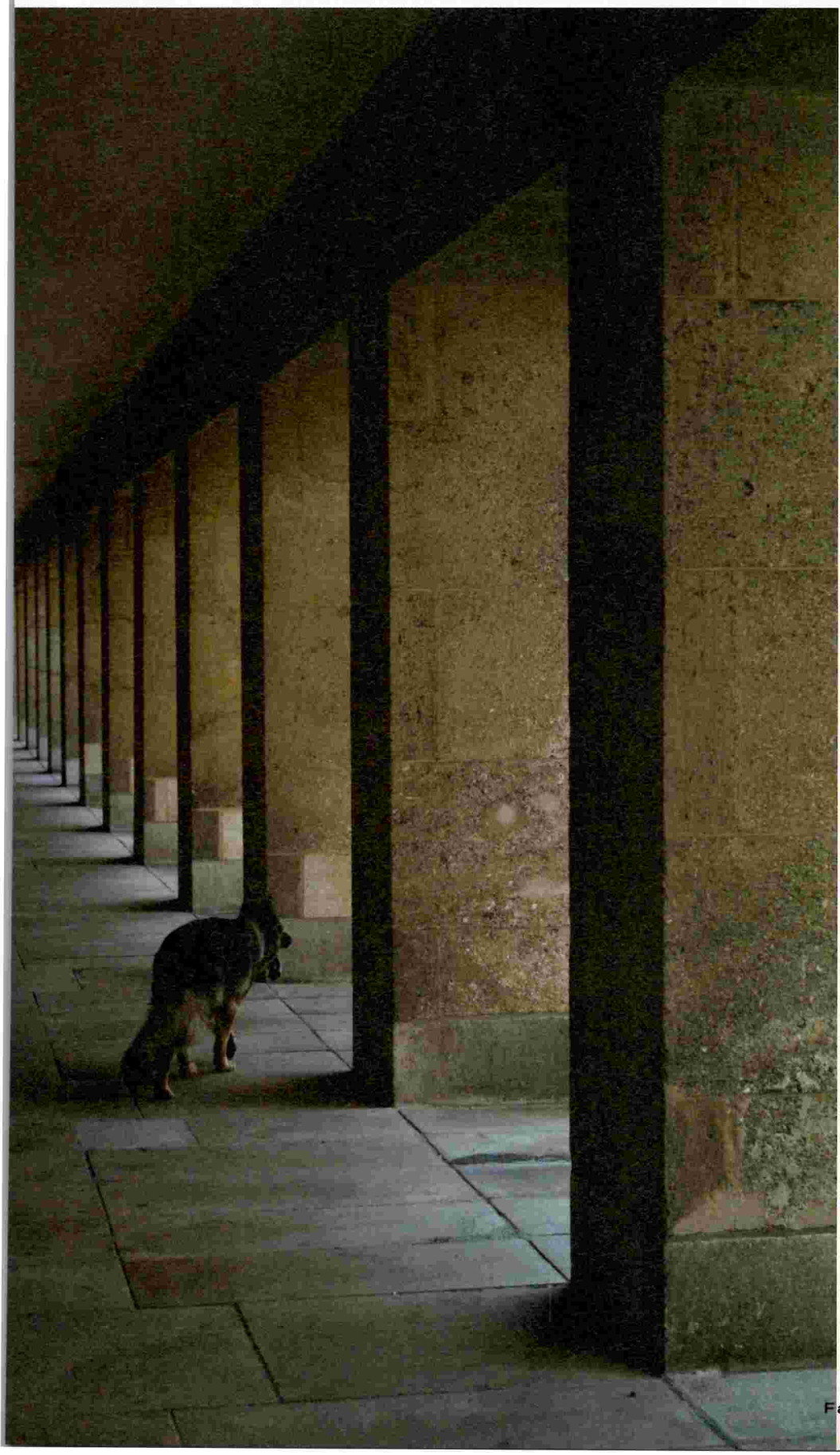
Kehren wir kurz zur Grundlage des Souveräns zurück, wie er bei Carl Schmitt beschrieben ist: »Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet.« Postdemokratisches Regieren basiert in großem Umfang darauf, den Ausnahmezustand in Permanenz zu erhalten. Daher der »Krieg gegen den Terror«, daher die »Finanzkrise«, die »Griechenland-Krise« und nun die »Flüchtlingskrise«. Der Ausnahmezustand kann nur dann aufrechterhalten werden, wenn ein Problem nicht gelöst, sondern in serielle Schwingungen versetzt wird. Solange wir uns in einem permanenten Ausnahmezustand befinden, in einer Art Krisenmanagement als Unterhaltung (im doppelten Sinn), sind die großen Projekte der schwindenden Moderne – Demokratie, Aufklärung, Humanismus – suspendiert. Im Ausnahmezustand ist, wer mehr Demokratie, mehr Menschlichkeit fordert, schon ein gefährlicher Verräter. Und suspendiert ist auch das andere große Projekt: Europa. Ein Europa, das nicht nur eine Eurozone ist, sondern ein transnationales, demokratisches und humanistisches Gebilde. Die nationalen »Demokratien« in Europa erzeugen den permanenten Ausnahmezustand, um das Werden einer transnationalen Demokratie, die diesen Namen verdient, zu verhindern.

Der permanente Ausnahmezustand hält einen Souverän an der Macht, der ohne ihn dramatisch an Rationalität und Legitimation verlieren würde, die nationalen Regierungen, allen voran die deutsche, die sich mit diesem real existierenden Europa als Euro-Zone, »bürokratisches Monster« und Geheimverhandlungsinstrument einen verlängerten Arm geschaffen haben. Die zwiespältige, schwankende und schließlich willkürlich scheinende Haltung gegenüber den Flüchtlingen ist mithin Ausdruck dieser Situation des Souveräns, der den Ausnahmezustand aufrechterhalten will, aber möglichst unsichtbar. Denn der Trick des postdemokratischen Souveräns, dieses Netzwerks von Regierung, Medien und Ökonomie, ist es, zu behaupten, der Ausnahmezustand wäre nicht selbst erzeugt, sondern käme immer als Fremdes ins Land. Und so wie die Ausnahme durch das Fremde erzeugt wäre, so wäre alles Fremde auch Ausnahme.

Souverän ist also, wer den Flüchtling vor der Opferung bewahren (dem braunen Mob entziehen, der gleichwohl seine Rolle spielt), über Leben und Tod (Aufnehmen oder Abschieben) bestimmen und schließlich Ein- oder Aussperren kann. Auf den ersten Blick erscheint es, als würden die Regierungen der europäischen Nationalstaaten all diese Dinge nur widerwillig tun, als wären sie von diesen Aufgaben »überrascht« worden (vielleicht weil die Geheimdienste anderweitig beschäftigt waren?), ja, als würde dieser alte Souverän nachgerade gekränkt sein, dass man ihm noch so viel Souveränität abverlangt. Daher diese unwürdigen Versuche, die »Probleme« weiterzureichen, die Lasten der Exekutive den jeweils anderen politischen Einheiten – am liebsten von oben nach unten – zuzuschieben. Sie offenbaren indes noch etwas anderes: Die Regierung (der »älteste« unter den Souveränen) ist in ihrem Pakt mit dem Medien- und Wahlvolk (dem nachgeborenen Souverän) so gefangen in einer Tyrannei der selbst erzeugten Mehrheit, dass »souveränes Handeln« gar nicht mehr möglich ist. Denn der dritte und wahre Souverän, die Marktmacht, das Kapital, verlangt genau das, was die beiden anderen zumindest scheinhaft überwinden wollen: Unruhe, Ungleichheit, Gewalt.

Europa also fällt nicht auseinander durch den »Ansturm« der Flüchtlinge, sondern ganz im Gegenteil: Die Flüchtlinge sind die idealen Instrumente zur Erzeugung der nächsten Ausnahmezustände, die wiederum ideale Instrumente zur Stärkung nationaler Souveräne sind, die wiederum augenblicklich am effizientesten für eine »Diversity« auf den Märkten sorgen. Was mit den Flüchtlingen geschieht, zeigt, dass es das Europa, das wir uns einst erhofft haben, nicht gibt.

Einer, der die Folter und den Tod der Nächsten erlebt hat, der in einer Welt hausen musste, in der es keine Zukunft und keine Hoffnung gibt, einer, der sein Leben eingesetzt hat, weil sogar Sterben besser ist, als so weiterzuleben, einer, der dort hin will, wo es ein Menschenrecht geben soll, der wird, wenn er trotz aller Gefahren nach Europa gekommen ist, dort nicht als Mensch, sondern als Objekt behandelt, als Teil eines »Stroms«, eines »Problems«, einer »Krise«, einer »Herausforderung«. Er erlebt, wie man ihn zuerst ausschließen wollte, da man ihm unterstellt »zu kosten«, die ohnehin prekären Sozialsysteme »zu belasten«, Arbeitsplätze,



Wohnungen, Einrichtungen »zu verlangen« – und wie man ihn dann einsperrt, damit er nicht weiter »flüchtet«, den man demütigt, damit nur ja kein positives Bild entsteht, das andere wie ihn anlocken könnte, dem man zu verstehen gibt, dass er nicht hierher gehört, der immer wieder »überprüft« und »selektioniert« wird, der nicht auf die neue, digitalneoliberale Art überwacht wird, sondern auf die alte bürokratisch-kolonialistische »registriert«, bis schließlich entschieden wird, ob er wieder ausgeschlossen wird oder sich der disziplinarischen Arbeit der »Integration« unterwerfen darf. An diesem Menschen ohne Rechte zerbricht die Idee Europa.

Freilich machen die europäischen Regierungen in dieser Situation keine besonders gute Figur. Sie wirken in der Tat alles andere als souverän bei der Nicht-Lösung eines Problems, das eigentlich gar keines sein müsste und das, gemessen an dem, was die direkten Nachbarn jener Länder zu bewältigen haben, aus denen die Flüchtenden kommen, nachgerade marginal erscheint. Die einen von ihnen, wie zum Beispiel die ungarische Regierung, erzeugen halbfaschistischen Terror und scheuen auch nicht davor zurück, mit den Bildern dieses Terrors Politik zu machen, die anderen, wie zum Beispiel die deutsche, schwanken zwischen struktureller Abschiebe- und Lagerunmenschlichkeit und »humanitären Gesten«. Der Verdacht liegt nahe: In Europa gibt es nur einen Souverän, und das ist das Kapital.

Der Flüchtling ist ein Mensch, der sich der totalen Überwachung von der Wiege bis zur Bahre, wie es der neoliberalen Kontroll- und »Transparenz«-Gesellschaft entspricht, schon dadurch entzogen hat, dass er einen Teil seines Lebens außerhalb dieser Überwachung verbracht hat. Er wird niemals jene Datenexistenz, das wahre Subjekt der Macht des neuen Souveräns, so vollständig liefern können, wie es der geborene Europäer tut. So kann er niemals ein »vollwertiges« Mitglied einer digitalen Kontrollgesellschaft werden, niemals vollständiger Untertan des neuen Souveräns und würde er sich noch so anstrengen bei Disziplinierung, Arbeit, Integration. Sein Datenschatten hat ein irreparables Defizit. Für die schlichten Gemüter des Geheimdienstes mag er den Rest seines Lebens einen »Terrorverdacht« mit sich herumschleppen, aber das ist es nicht, was ihn zur Fremdheit verdammt, selbst wenn sein Asylrecht formal anerkannt wurde. Es ist auch nicht seine Hautfarbe oder seine Religion allein. Er hat keinen vollständigen Datenschatten, er stört die Kontrollmaschinen. Solange der Flüchtling nicht der

vollständigen digitalen Kontrolle unterstellt wird, darf man ihn daher nicht »frei« lassen und muss ihn mit den alten Mitteln von Lager und Gefängnis, mit dem »panoptischen« Blick der Wärter und Beobachter, festsetzen. Zugleich aber müssen ihm so weit und so lang wie möglich eben jene Instrumente verweigert werden – die Arbeit, das Bankkonto, der elektronische Allzweckapparat –, die ihn ansonsten zu einem »vollwertigen« Menschen in dieser Gesellschaft machten.

»Eine Gesellschaft, die mit sich selber hadert, ist nicht offen für andere«, sagt der CDU-Abgeordnete Jens Spahn in einem Interview mit der *taz*, was sicher stimmt. Nur kann man es eben auch umdrehen und ist dann rasch beim Regieren des Ausnahmefalls nach Foucault. Der »alte« Souverän, die Regierung, will oder muss dem Volk zeigen, dass sie »das Problem im Griff« hat, während dieses unentwegt und abwechselnd Abwehr oder Barmherzigkeit einfordert. So betritt der Flüchtling den analogen Teil dieser Gesellschaft als »Sündenbock«, als das im wachsenden braunen Sumpf der europäischen Gesellschaften willkommene Opfer. Das eben stürzt den Souverän in Konflikte.

Die Flüchtlinge sollen für »Diversity« auf dem Arbeitsmarkt sorgen, der an der Vertrocknung und Verblödung der deutschen Gesellschaft schwer zu tragen hat.

Wenn er das Opfer zulässt, riskiert er seine Souveränität. Wenn er das Opfer allzu deutlich unterbindet, riskiert er den Verlust von Untertanen. Wir begreifen nun vielleicht, warum in der Unmenschlichkeit der Regierungen so viel Performatives steckt: Sie begegnen durch ihre »Härte« dem Opferverlangen ihres Volkes. Natürlich: eines Teils des Volkes, und zwar eines Teils, der selbst so oder so von Ausschließung betroffen und daher eher schlecht regierbar ist. Der faschistische Untergrund hat längst geschaffen, was der neue Souverän »den Fremden« unterstellt: eine Parallelgesellschaft.

Die Medien haben derweil zwei widersprüchliche Bilder anzubieten: »die Flut« und »den einzelnen Schmerz«. Das Chaos, dem nur der panoptische Blick eines Lagers, der Selektion, des Gefängnisses gegenübergestellt werden kann, und das isolierte Opfer, wie im Bild des toten Kindes am Strand. Nicht nur die Geschichte seines Leidens, sondern auch seine radikale Einsamkeit zerreißt einem das Herz. Aber noch etwas anderes ist geschehen: In diesem Bild ist klar zu erkennen, dass gegen das Gebot des Souveräns verstoßen wurde. Dieses Kind wurde nicht getötet (abgeschoben), es wurde geopfert. Nicht gegen das massenhafte Töten, sondern gegen das Opfern des einzelnen wendet sich nun der Zorn des dritten Souveräns, des Medienvolkes.

Der klassische Souverän liebte den panoptischen Blick, den Foucault in *Überwachen und Strafen* anhand des Gefängnisses beschrieb. Von einem zentralen, erhöhten Punkt aus wird jede Regung und jede Bewegung der Beobachteten registriert, die selbst den Beobachter nicht sehen können. Beim Übergang von der Disziplinar- zur Kontrollgesellschaft wird dieser Blick der panoptischen Einrichtung freigegeben. Das Subjekt des Neoliberalismus soll sich frei fühlen, während es vollständig in Information aufgelöst wird. Der post-panoptische Blick des Souveräns durchdringt nun den Beobachtenden, errechnet ihn, sieht seine Bewegungen bereits voraus. Er will ihn nicht durch das Gefühl des Beobachtetwerdens disziplinieren, sondern er will durch die mehr oder weniger totale Kontrolle seines Informationsschattens eine algorithmische Einschließung erreichen. Daher kann auch der neue Souverän auf ein zentrales Subjekt verzichten. Die totale Überwachung und das Privileg von Freiheiten scheinen sich hier nicht mehr zu widersprechen.

Was ist es, was die Vertreter des braunen Mobs dem Flüchtling als erstes neiden? Genau, es ist das Mobil- oder gar Smartphone. Nur auf den ersten Blick ist es so sehr ein Neid auf das materielle Ding, auf das was »die« kriegen und was »uns« fehlt. Der zweite Blick offenbart mehr: Denn erst durch die Benutzung eines solchen Gerätes ist ein Mensch hier »jemand«, genießt er Freiheiten, ist durch unsichtbare Kontrolle eingeschlossen in den Kreis. Wenn man dem Flüchtling ein Handy gibt, ist er nicht mehr der nackte und rechtlose Mensch. Der braune Mob gönnt dem Flüchtling das Handy nicht, weil es ihn zu einem Menschen macht. Durch Dschungelcamp und Fernsehnachrichten sind die Leute den Blick auf den entblößten und rechtelosen Menschen gewöhnt, als Opfer. Der faschistische Gewalttäter, der das »Flüchtlingsheim« anzündet, will natürlich sein Opfer, und bevor er es quält und tötet, will er ihm, stellvertretend, wie er vielleicht meint, das ganze Elend seiner Eingeschlossenheit und Ausgeschlossenheit demonstrieren.

Der (dezentrale, flüssige) Souverän namens Europa will den Flüchtling als Ausweis des permanenten Ausnahmezustandes, aber nicht »bei sich«. Der Flüchtling soll also erstens daran gehindert werden, den formalen Rechtsraum des »demokratischen Souveräns« überhaupt zu betreten, also Menschen- und Bürgerrechte überhaupt erst anwendbar zu machen, vor allem aber auch von den Märkten auszuschließen, und das schließt nicht zuletzt den Arbeitsmarkt ein. Nur in zwei Formen kann man den Flüchtling als den nackten und rechtelosen Menschen, als *homo sacer* bewahren, durch das radikale Ausschließen, die Stacheldrahtzäune und neue Mauern in Europa, deren grausamen Humor scheinbar kaum jemand zur Kenntnis nimmt. Oder eben durch radikale Einschließung im Lager, durch die Beschneidung der Rechte von Bewegung, Kommunikation und Information, durch altmodische Formen von Registrierung und Überwachung. Zweitens soll der Flüchtling »entschieden« unter den Ausnahmezustand gestellt werden; die bloße Gegenwart dieses anderen bestimmt den Ausnahmezustand, was jeder Mensch bestätigen wird, der Polizeikontrollen auf öffentlichen Plätzen erlebt, bei denen automatisch Menschen mit dunkler Hautfarbe ausgewählt werden. Drittens ist dieser neue *homo sacer* nun zugleich »vogelfrei«, und es ist verboten, ihn zu opfern, und auch das bedeutet ein direktes Nebeneinander von Herabstufung und Entwürdigung mit Sentimentalisierung und selbstgerechter Befriedigung über die eigene Großzügigkeit.

Dies alles zusammengefasst, kann man nur zu einem Schluss gelangen: Der unsichtbare Souverän namens Europa ist nicht einer, der etwa mit dem Problem »Flüchtling« beschäftigt und davon herausgefordert wäre, sondern er ist einer, der das »Problem« Flüchtling erst erzeugt.

Der Mensch, der einer Hölle aus Krieg, Mord, Hunger, Chaos, Folter, Verzweiflung und Zukunftslosigkeit entkommen ist, wird am Ziel seiner langen, gefahrvollen Reise einer Verwandlung unterzogen. An ihm verhandelt die mit sich selber hadernde europäische Meta-Gesellschaft das Verhältnis von Opfern und Töten.

– weiter auf Seite 33

Gewalt gegen Gewalt?

Text Tino Hanekamp **Neonazismus und Rassismus sind kein exklusiv ostdeutsches Problem. Die Ausschließlichkeit, mit der in einigen ländlichen Gegenden in Sachsen und anderswo nationalistisches Gedankengut zum politischen Mainstream geworden ist, hingegen schon – und das nicht erst seit heute, wie die Jugenderinnerungen unseres Autors verdeutlichen.**

Noch vor gar nicht allzu langer Zeit galt für überwiegende Teile des tendenziell linken Bürgertums folgendes: Nazis, das sind doch diese Hartz-IV-Empfänger mit Hauptschulabschluss, die alle paar Monate aus ihren Plattenbauwohnungen krabbeln und zombieartig über die Ausfallstraße einer deutschen Großstadt marschieren, während fünftausend Gegendemonstranten den Verkehr lahmlegen und mit den Bullen Fangen spielen. Das war nach Lichtenhagen für einige Jahre das öffentliche Bild der radikalen Rechten. Vor NSU. Vor Freital, Heidenau, Hannover und den Dutzenden anderen Orten, an denen es alleine 2015 zu Anschlägen gekommen ist. Aber entsprach dieses Bild auch der Wirklichkeit? Natürlich nicht.

Was wir in diesen Jahren nicht gesehen haben, waren Szenen, wie sie sich spätestens seit der Wende Tag für Tag überall im Land abspielen. Bespuckte, verprügelte Migranten. Menschen in Angst in Vierteln und Dörfern, in denen Faschisten quasi das Sagen haben. Überfallene Jugendclubs, Sprengsätze vor Pizzerien, brennende Dönerbuden, Einschüchterungen, Tote. Die Typen haben Waffen, schwarze Listen, die führen einen Krieg, und sie werden nicht damit aufhören. NSU, Zwickauer Zelle – das war nur der vorläufige Höhepunkt, das geht weiter. Nur weil wir in Kreuzberg, Altona oder im Belgischen Viertel nichts davon mitkriegen, heißt es nicht, dass es das alles nicht gibt oder lange nicht gab.

Ich habe mich seit meinem 14. Lebensjahr immer nur mit dem Fahrrad durch die Heimatstadt bewegt, um besser flüchten zu können. Ostdeutsche Provinz, lange Haare, linke Ideale, die übliche Geschichte. Wir organisierten Lesungen und Konzerte im Schützenhaus, und obwohl die Polizeistation nur dreihundert Meter entfernt lag, waren die Faschos immer als erste da, dann kam der Krankenwagen und irgendwann mal ein Polizist. Mit den Nazis im Nacken bist du auf dich gestellt, und immer sind sie in der Überzahl, und immer wollen sie auf deinen Kopf eintreten. Dem hat man nichts entgegenzusetzen außer, im besten Fall, Laufkraft. Wir träumten von Superhelden. Von einem Bus voller Antifas aus Hamburg, die anrauschen und aufräumen. Die uns zeigen, dass wir nicht allein sind, und *denen*, dass sie damit nicht durchkommen. Der Bus kam natürlich nicht. Wir, heute, in unseren Hipster-Ghettos, haben uns selbst evakuiert oder so was nie erlebt, wissen aber auf jeden Fall nicht, was wir dagegen tun sollen. Ist ja alles so weit weg.

Derweil macht die Regierung mit ihrer Extremismusklausel die Antifa-Aktivisten, die effektivsten Bekämpfer der Extremisten, selbst zu Extremisten und dreht den Geldhahn zu. Wer nicht ja sagt zum Staat, darf auch nicht dessen Dreck wegräumen – schönen Dank auch. Dabei sind die Menschen, die sich vor Ort gegen den Braunschimmel aufraffen, die einzigen, die wirklich tätig werden. Mit denen willst du nicht tauschen. In Freital oder Heidenau gibt's wahrscheinlich nicht mal Latte Macchiato. Und bevor die Trottel vom Verfassungsschutz mal eine Nazibande hochgehen lassen, haben sie dir schon drei Mal die Wohnungstür eingetreten, weil du letzten Samstag in Frankfurt vor die Deutsche Bank gepinkelt hast. Das hat Tradition. In den Sechzigern durften alte Nazis Kanzler werden, aber Kommunisten nicht mal Lehrer.

Das Problem ist auch: Man erkennt sie nicht. So ein Neonazi rennt ja nicht mehr in Bomberjacke und Springerstiefel durch die Gegend; die sehen aus wie Skateboardfahrer oder Sparkassenangestellte. *But the kids are not alright*! Freie Kameradschaften und andere Naziorganisationen gibt es überall, einige machen in Biolandwirtschaft und beliefern Supermärkte. Die Honks von der NPD übernehmen die Sozialarbeit in den verödeten Armutsvierteln Ostdeutschlands. Statt die mit einem NPD-Verbot zu Märtyrern zu machen, sollte sich jemand um die Abgehängten und Hoffnungslosen in den Vorstadtghettos kümmern, die SPD zum Beispiel. Und nicht nur um die. Man kann auch ohne Armut Nazi werden. Es reicht die Sehnsucht nach Zugehörigkeit, der Wille zum Hass und die Angst vor einer Welt, die man nicht mehr versteht. Fremdenfeindlichkeit und Antisemitismus grassieren auch im Bürgertum, in der Jugendkultur und den staatlichen Institutionen. Die Schlägerbanden und Terrortrupps sind nur die sichtbarsten Abszesse am rechten Rand.

Ich bin für die Gründung einer Anti-Nazi-Eingreiftruppe, eine Art *Inglourious Basterds*, die nach Prüfung des Sachverhalts anrauscht und zurückschlägt. Gewalt gegen Gewalt. Die daraufhin entstehenden bürgerkriegsähnlichen Zustände halten das Thema im öffentlichen Bewusstsein und sind zudem zur Gründung eines Nazistaates zu nutzen. In Sachsen-Anhalt gibt es Landstriche, die beinahe verlassen sind. Alle Nicht-Nazis raus, alle Nazis rein, Mauer drumherum, und dann können die da schön gegen den Volkstod anficken, vor dem sie sich so sehr fürchten. Bis es soweit ist, müssen wir leider weiter über die Scheiße reden, uns diesen Typen in den Weg stellen, sie verspotten und stören. Und wer mal wieder nicht weiß, wohin mit sich und seiner nutzlosen Existenz, der schließe sich einer Anti-Nazi-Initiative an oder spende Geld, die haben da nämlich meistens nichts außer sich. Wir müssen in Horden in die Nazihochburgen einfallen und die Typen das Fürchten lehren. Wir müssen ihnen die Luft zum Atmen nehmen, zornig sein, wissen, was die machen – und dagegen handeln.

»Was ihr für einen meiner geringsten Brüder getan habt, das habt ihr mir getan.«

(Mt 25, 40)

Protokoll Torsten Groß **Omar ist 28, kommt aus Niger und lebt in Berlin. Seit seinem 15. Lebensjahr befindet er sich auf der Flucht oder in unsicheren Lebensumständen. Hier erzählt er seine Geschichte.**

Ich komme aus einem Dorf in Niger, einem islamisch geprägten Binnenstaat in Westafrika. Die Amtssprache ist seit der Kolonialzeit Französisch, obwohl kaum jemand Französisch spricht. Stattdessen gibt es über zehn Nationalsprachen. Zwischen den verschiedenen Sprachgruppen gibt es immer wieder Konflikte. So auch 2002, als mein Dorf von Angehörigen der dominierenden Sprachgruppe der Hausa niedergebrannt wurde und ich über Nacht meine Heimat verlassen musste.

Gemeinsam mit einigen anderen ging es in Richtung Wüste. Wir begaben uns in die Hände von Schleppern, die uns über die algerische Grenze Richtung Libyen führten. Wir marschierten zwei Tage lang, es gab kaum Wasser, viele haben es nicht geschafft und sind verdurstet. Wir mussten sie zurücklassen, da wir selbst kaum noch Kraft zum Laufen hatten. Später brachten mich andere Schlepper weiter durch die libysche Wüste, von dort aus ging es nach Tripolis. Dort wohnte ein Cousin von mir, der für den französischen Energiekonzern Areva arbeitete. Nach ungefähr einem Jahr kam ich als Lagerarbeiter ebenfalls bei Areva unter. Dort habe ich fünf Jahre gearbeitet, dann kam der Krieg.

Die Nato unterstützte den Vormarsch der Rebellen 2011 mit Bombenangriffen, Tripolis versank im Chaos. Nachdem alle französischen Mitarbeiter von Areva evakuiert worden waren, verblieb ich alleine in der Firma. Zwei Tage versteckte ich mich in einer Halle, dann trieb mich der Hunger vor die Tür – wo ich sofort von der libyschen Polizei festgenommen wurde. Um sich an den Franzosen, neben den Amerikanern die aktivste Kraft während der Bombardements, zu rächen, wie sie mir sagten, sollte ich ausgewiesen werden. Mit 214 anderen Leuten wurde ich ohne Vorräte auf ein überfülltes Fischerboot geschleppt, das unmittelbar darauf Richtung Europa in See stach. Ich hatte Glück im Unglück, da ich auf dem Oberdeck untergebracht war. Im Unterdeck starben bei der Überfahrt zahlreiche Leute an einer Abgasvergiftung. Zwei Tage trieben wir übers Meer, es gab nichts zu essen oder zu trinken, wir »ernährten« uns von Salzwasser.

Lampedusa, das Ziel der Reise, war die totale Hoffnungslosigkeit. Überall lagen Kranke, Halbtote. Ich weiß, dass die französische Regierung Gelder zur Soforthilfe bereitgestellt hatte, aber mein Eindruck war, dass die Italiener dieses Geld für sich behielten. Ich habe jedenfalls nichts davon gesehen und wurde stattdessen in ein Flüchtlingslager in Bari gebracht. Von dort aus schlug ich mich nach Florenz durch, wo ich Asyl beantragen konnte und gültige Papiere bekam. Dort machte ich ein Praktikum in einem Kindergarten. Die Arbeit machte mir Spaß, ich wurde übernommen und bekam einen Zweijahresvertrag. Allerdings ist Florenz eine teure Stadt: Ich verdiente 460 bis 500 Euro für eine volle Stelle, allein mein Zimmer kostete 350 Euro. Hinzu kamen 70 Euro für die Monatskarte, am Ende blieben maximal 80 Euro zum Leben.

Ich beschloss, mein Glück in Deutschland zu versuchen. Im Dezember 2013 kam ich nach Berlin in das Refugee-Camp auf dem Kreuzberger Oranienplatz, das bald darauf geräumt werden sollte. Zuvor nahm ich an Gesprächen mit der Integrationssenatorin Dilek Kolat teil, die eine Einigung mit den Leuten vom Oranienplatz erzielen wollte. Allerdings hatten viele von uns das Gefühl, dass diese sogenannte Einigung vor allem dazu dienen sollte, unseren Widerstand zu brechen. Uns wurden eine Arbeitserlaubnis, Wohnungen, die Möglichkeit zum Schulbesuch versprochen – davon ist nichts übriggeblieben. Da ich zu den Gegnern der Einigung gehörte, wurde ich nach drei Terminen nicht mehr eingeladen. Das Papier wurde in unserer Abwesenheit stellvertretend für alle unterschrieben. Um das Ganze plausibel zu machen, wurden Namen von »Unterzeichnern« erfunden, die eigentlich nicht dafür waren oder sogar niemals am Oranienplatz gelebt hatten.

Danach bekamen wir vom Senat gestellte Zimmer für 370 Euro Miete im Monat. Das war im Grunde okay, aber nach kurzer Zeit wurden wir bis auf drei Leute von einem auf den anderen Tag auf die Straße gesetzt. In dieser Situation entschieden wir uns, die Thomaskirche am Mariannenplatz zu besetzen. Wir wollten nicht aufgeben, ohne eine echte Lösung zu finden. Anfangs waren wir 65 Leute, inzwischen sind wir 120. Jeder bekommt von der Kirche fünf Euro pro Tag und BVG-Tickets. Außer der Kirche hilft uns kaum jemand, es reicht hinten und vorne nicht. Immerhin verhungert man so nicht.

Da ich in Berlin nicht arbeiten darf, habe ich entschieden, auf unser Schicksal aufmerksam zu machen, indem ich mich politisch engagiere. Gemeinsam mit der evangelischen Kirche haben wir im Mai eine Arche gebaut – direkt gegenüber des Amtssitzes von Innensenator Frank Henkel –, um der Öffentlichkeit zu zeigen, dass Henkel sein Versprechen gebrochen hat. Zudem habe ich gemeinsam mit Freunden einen Dokumentarfilm gedreht, der demnächst fertig wird: *Lampedusa Berlin.*

Anmerkung: Aufgrund der ungeklärten Situation vieler Refugees vom Oranienplatz verzichten wir auf den Abdruck von Omars vollständigem Namen sowie einiger Ortsangaben. Die Details sind der Redaktion bekannt, die Geschichte wurde soweit wie möglich überprüft. Sie wiederholt sich jeden Tag Abertausende Male. Mitten in Europa, mitten in Deutschland.

Aber, aber. Man tötet doch nicht, man schiebt nur ab. Man selektiert. Flüchtlinge, die unsere Hilfe verdient haben, und solche, die sie nicht verdient haben. Flüchtlinge, die man mit mehr oder weniger gutem Gewissen zurückschicken kann, und solche, bei denen es einfach nicht geht. Flüchtlinge, die verfolgt werden, und solche, die nur Hunger haben. Flüchtlinge, die nützlich sind, und Flüchtlinge, die kosten. Flüchtlinge, die uns rühren, und Flüchtlinge, die uns lästig sind.

So nimmt es nicht Wunder, dass noch am Tag, nachdem – ausgelöst wohl durch das Bild des toten Kindes am Strand, das zu einem ikonischen *plot point* in der öffentlichen Meinung wurde – Bilder der Barmherzigkeit der deutschen Gesellschaft und Politik überwogen, sich der bayerische Innenminister zu Wort meldet, um diese Barmherzigkeit, von der Kanzlerin ausdrücklich als humanitäre Ausnahme gekennzeichnet, als schweren Fehler zu brandmarken. Dieser bayerische Innenminister bangt offensichtlich nicht nur um seine Klientel »am rechten Rand«, wie man so sagt, und um »sein« Geld und »seinen« sozialen Frieden, sondern er bangt auch um seine Souveränhaftigkeit. Er hat ganz klar die Schwäche des Souveräns erkannt und will sie korrigiert wissen. In diesem Land nannte man das zwei, drei Generationen zuvor: Humanitätsduselei.

Der Flüchtling ist ein Störfall der Herrschaft durch Ausschließung. Er ist der Mensch, der sich nicht ausschließen lässt.

Die Herrschaft des neuen Souveräns materialisiert sich nicht mehr allein durch die Macht des Einschließens, sondern vor allem durch die des Ausschließens. Der panoptische Blick, der von einer zentralen Position über die Bewegungen, die Arbeit, das Wohlverhalten der Menschen wacht und sie durch ihr Sich-beobachtet-Wissen zu einem »erwünschten« Verhalten zwingt, ist durch das umfängliche Wissen vom Untertanen ersetzt, den man jederzeit durch ökonomische Erpressung gefügig machen kann. Man schließt vom Markt aus, wer keinen Profit bringt (und zwar den richtigen Leuten), man schließt von der Arbeit aus, wer nicht genug »Leistung« und Willen zu Ausbeutung und Selbstausbeutung bringt, man schließt von Bildung aus, wer sich nicht in die Elitenbildung fügt, man schließt von Versorgung aus, wer zu viele Kosten verursacht.

Der Neoliberalismus schließt nicht nur Menschen aus, sondern auch Wirtschaftsträume, Kulturen, Ansichten, schließlich ganze Kontinente. Offensichtlich ist der durch Ausschließung bedrohte Mensch gefügiger noch als der eingeschlossene. Auf die Drohung durch den panoptischen Blick ist einerseits die subjektive, elektronische Überwachung gefolgt, andererseits aber auch die Drohung des nicht mehr Wahrgenommen-Werdens. Schon im panoptisch geordneten Gefängnis gab es eine Drohung, die schlimmer war als der Blick des Wärters, nämlich die Einzelhaft und, verschärfter, die Dunkelhaft. Schlimmer als die Gegenwart des Wärters ist seine kalte Abwesenheit. Diese Ausschließung inmitten der Einschließung hat auch den Blick verändert. Der unter den Eingeschlossenen Ausgeschlossene weiß nichts mehr über den Blick des Wärters. Es kann ihn geben oder auch nicht.

Kein Vertrag und kein Vertrauen bewahren dich davor, ausgeschlossen zu werden. Nur solange du selbst zu den Ausschließenden gehörst, kannst du sicher sein, noch nicht vollständig ausgeschlossen zu sein. Du Loser, du Hartzer, du Opfer! Der Souverän, der alle seine Untertanen disziplinieren und ihnen einen Platz zuweisen wollte, ist passé. Der neue Souverän herrscht durch unentwegten Ausschluss, durch Selektion, durch den Ausstoß überflüssiger und unnützer Menschen. Die Herrschaft durch Ausschließen senkt sich tief in die Seele des Menschen im Neoliberalismus. Er wird zum eifrigsten Bewacher seines eigenen Gefängnisses, er entblößt sich rascher, als es die Wärter von ihm fordern können, er denunziert alles und jedes um sich herum, er sucht nach Opfern. Kein Wunder, dass der Blick der Überwacher nicht mehr angestrengt, sondern nur noch verächtlich ist.

Der Flüchtling ist ein Störfall der Herrschaft durch Ausschließung. Er ist der Mensch, der sich nicht ausschließen lässt. Nicht durch Tod (Abschiebung) und nicht durch Opfer (Abschreckung). Das Ausgeschlossene kehrt wieder. Es verlangt die Rechte zurück, die der Neoliberalismus seinen Untertanen nur mehr selektiv und temporär verleiht. Der Flüchtling ist der Mensch, den es eigentlich nicht geben darf. Er bringt die Balance der drei Souveräne, Kapital, Regierung und Medienvolk, durcheinander. Die Flüchtlinge, die Asyl bei einem Souverän namens Europa suchten und keines fanden, machen den Menschen, die ihnen mal helfen, sie mal verfolgen, in immer heftigerem Flickern, überdeutlich: Europa gibt es nicht. Es ist eine Schimäre. Eine Fata Morgana. Dies will der neue Souverän den Flüchtlingen so schnell nicht verzeihen.

Deswegen ist es nicht mit der »barmherzigen« Unterstützung der Flüchtlinge getan, so dringend notwendig diese auch zu Beginn ist, sondern es geht vor allem darum, sie als Menschen sichtbar zu machen, ihnen Namen und Geschichten, Individualität und Ambition zurückzugeben. Eine Hinwendung zu den Flüchtlingen, die über die Gesten der Barmherzigkeit hinausgeht und Rechte für sie einfordert, ist bereits eine Rebellion gegen den unsichtbaren Souverän. Und man muss sich darüber im Klaren sein, dass eine solche Barmherzigkeit auch aus den Helfern und Unterstützern in den Augen dieser dreieinigen Ausnahmezustand-Souveränitäten einen »halben« *homo sacer* macht. Vielleicht aber auch wieder einen ganzen Menschen.

Sommermärchen vs. Stacheldraht

Text Marcus Staiger **Unser Autor engagiert sich seit Jahren an der Basis und hat die Geschichte des Berliner Refugee-Protest-Camps am Oranienplatz von Anfang an miterlebt. Sein Apell: Wir müssen endlich die betroffenen Refugees in den Diskurs einbeziehen.**

Fluchtgründe gibt es viele. Manch einer kommt, weil ihn sein Nachbar im Senegal für schwul hält und er deshalb mit einer fünfjährigen Haftstrafe rechnen müsste, die er wahrscheinlich nicht überleben würde. Andere kommen, weil sie in der Türkei ohne Gerichtsverfahren zehn Jahre lang im Knast saßen und ihnen die Beteiligung an einem terroristischen Anschlag unterstellt wurde. Aus dem Iran fliehen Menschen, die dort im Untergrund politisch aktiv waren, und in Pakistan oder Indien reicht es vielleicht schon aus, der falschen Religion anzugehören, während sich die Leute aus Syrien einfach nur deshalb auf den Weg machen, weil es um sie herum nur noch Tod und Zerstörung gibt. Eine Frau aus Kenia ist in Deutschland, weil sie zu Hause ein Kind und den Rest der Familie zu versorgen hat und dort keine Möglichkeit vorfindet, an den Stoff heranzukommen, den man zum Überleben nun einmal braucht: Geld. Und schließlich kommen viele von denen, die sich vom westlichen Balkan aus auf den Weg machen, aus eben jenem Grund, ergänzt um die Tatsache, dass man ihnen dort, wo sie herkommen, die Häuser über dem Kopf anzündet und auf sie schießt, wenn sie nach draußen laufen. Einfach nur so, aus Spaß, und weil man die immer noch abfällig »Zigeuner« Genannten dort sowieso hasst, ausgrenzt und diskriminiert.

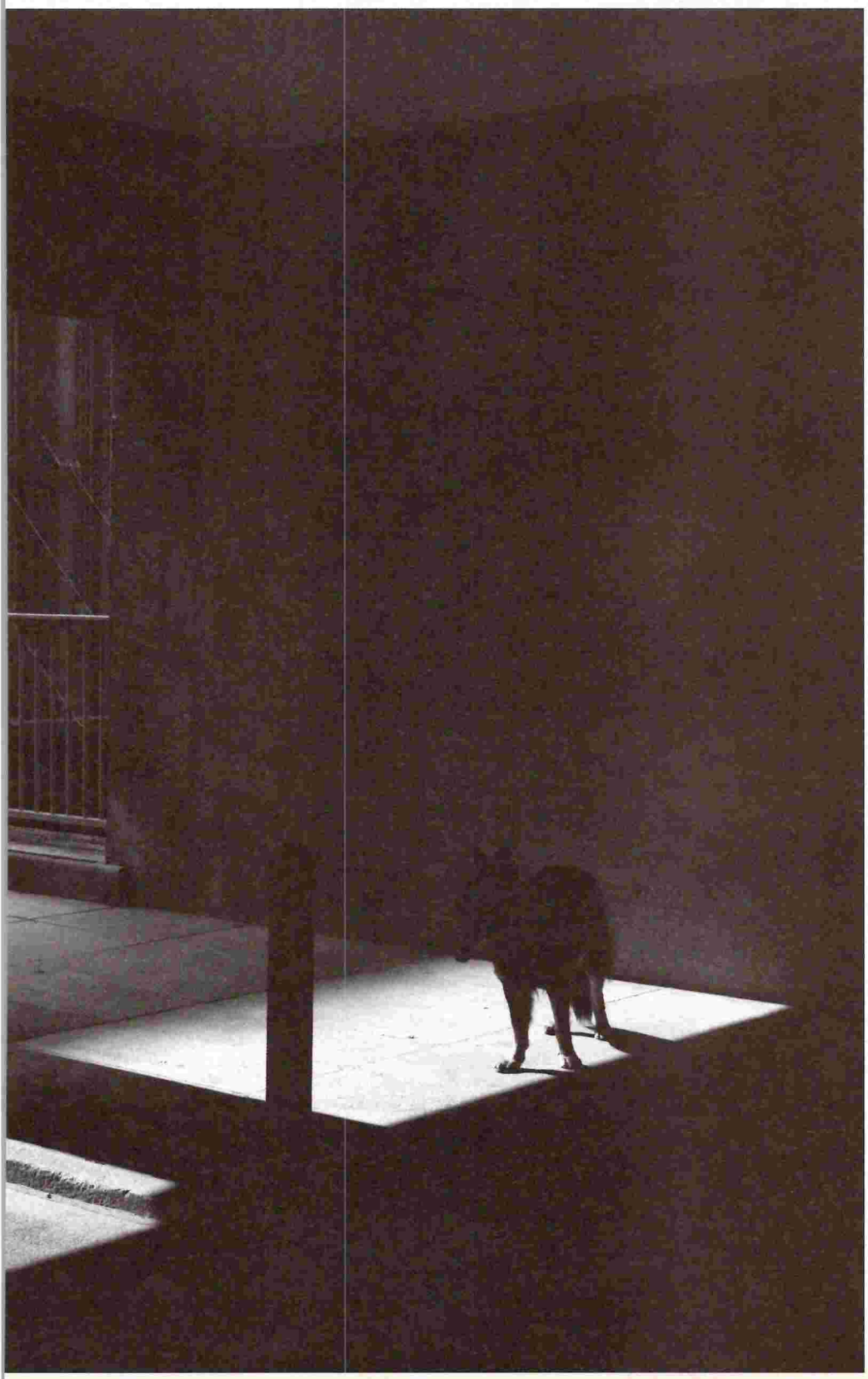
Leider geht es denen, die hierherkommen, nicht unbedingt besser, denn auch hierzulande gelten diese Menschen als Inbegriff der nicht sonderlich geliebten, sogenannten Armutsflüchtlinge, die man nicht leiden kann, auch wenn man sie politisch korrekt Sinti und Roma nennt. Schließlich unterscheidet nicht nur Pegida zwischen denen, die uns nützen, und denen, die uns ausnutzen, auch der Bundesinnenminister tut das. Auch wenn die Wellen der Solidarität mit den Geflüchteten hochschlagen, während diese Zeilen geschrieben werden, sollte man nicht vergessen, dass zur gleichen Zeit, während Frau Merkel am liebsten sämtliche Flüchtlinge umarmen und streicheln will, ihr Innenminister Thomas de Maizière schon die nächste Bleiberechtsverschärfung ankündigt.

Die letzte Regelung dieser Art wurde erst im Juli 2015 beschlossen, nennt sich »Gesetz zur Neubestimmung des Bleiberechts und der Aufenthaltsbeendigung« und regelt die Möglichkeit, Menschen, die gegen gewisse Kriterien verstoßen, bis zu 18 Monate in Abschiebehaft zu nehmen. Ein kompliziertes Gesetz, das exklusiv jene betrifft, die sich mit den falschen Papieren auf dem »falschen« Stückchen Erde aufhalten. Und da das Thema im Juli noch nicht so heiß war wie im Spätsommer einige Wochen später und auch die *Bild* den Hashtag #refugeeswelcome noch nicht für sich entdeckt hatte, fanden sich damals gerade einmal 80 Demonstranten vor dem Reichstagsgebäude zu Berlin ein, um gegen die Abstimmung zu protestieren.

Auch die Proteste gegen die Räumung des Refugee-Protest-Camps auf dem Berliner Oranienplatz hielten sich in Grenzen. Das Zeltlager mitten in der Stadt war über die lange Zeit seiner Existenz immer mehr zum Ärgernis für Anwohner und die Boulevardpresse geworden, sodass es am Schluss nicht mehr zu halten war. Amir, Alnour und Ali, die zu Hochzeiten des Lagers täglich bis zu 200 Menschen mit Essen versorgten, hatten am Schluss schlicht und ergreifend keine Vorräte mehr, um weiterhin eine kontinuierliche Versorgung gewährleisten zu können. Dabei bot das Protestlager mitten in Kreuzberg einen wichtigen Anlaufpunkt für all jene Geflüchteten, die sich gegen Abschiebungen, die Unterbringung in Sammelunterkünften und die Residenzpflicht zur Wehr setzten. Ironischerweise ist die Forderung »Nein zum Heim«, Geflüchtete also nicht in Lagern, sondern besser in Privatwohnungen unterzubringen, eine originäre Flüchtlingsforderung, die dann aber vom »besorgten Bürger«-Mob erfolgreich vereinnahmt wurde.

Man konnte jedenfalls eine ganze Weile lang eine Menge Menschen auf dem Oranienplatz kennenlernen, wenn man das denn wollte. Menschen, die sich mit aller Kraft dagegen wehrten, nur als Flüchtling abgestempelt zu werden, als hilfsbedürftiges Opfer ohne Rechte und Stimme. Es ging bei der Widerstandsbewegung immer auch darum, dass die Betroffenen zum ersten Mal ihre Stimme erheben und ihren Protest zum Ausdruck bringen konnten. Wie fühlt es sich an, neun Jahre lang mit einer Kettenduldung in einem Flüchtlingsheim zu leben, das außerhalb der Stadt liegt und in dem man nichts machen kann, außer Schlafen, Essen, Essen, Schlafen und einmal in der Woche einen Deutschkurs zu besuchen? Das sind Lebensumstände, von denen die meisten Bewohner der Bundesrepublik nichts wissen. Wer also soll davon erzählen, wenn nicht diejenigen, die davon betroffen sind? Zweieinhalb Jahre lang haben die Aktivisten vom Oranienplatz durchgehalten

So lange die Geschäfte zwischen den Ländern der sogenannten ersten und dritten Welt laufen, sind jene, die zwischen die Räder des Weltgeschehens geraten, nur das Problem und niemals die Lösung.



und immer wieder versucht, sich bei den Politikerinnen und Politikern dieses Landes Gehör zu verschaffen. Ohne Erfolg.

Als sich einige Iraner am Anfang des Protests zum Zeichen ihres Widerstands die Münder zugenäht hatten, war das politische Personal der Hauptstadt schockiert. So etwas könne man vielleicht in einem Unrechtsstaat wie dem Iran machen, aber doch nicht in einem Rechtsstaat, wo einem andere Formen des Protests offenstünden. Die Politik verweigerte den Dialog und verfolgte stattdessen die Strategie, die politische Bewegung der Geflüchteten auszuhungern, hinzuhalten und am Ende sogar zu zerschlagen. Ganz tot ist die Bewegung trotzdem nicht, wenn auch stark geschwächt. Doch noch immer werden Geflüchtete kaum als Gesprächspartner für Talkshows oder sonstige Politrunden eingeladen. Noch immer beraten die führenden Politiker Europas sich ratlos und über die Köpfe der Betroffenen hinweg, ohne diejenigen zu befragen, die es am meisten angeht. Man könnte spannende Geschichten hören, von deutschen Firmen, die in Nigeria unterwegs sind, dort Straßen bauen und gute Geschäfte machen. Man könnte erfahren, dass viele Menschen aus Afrika Gaddafi für einen Helden halten, weil sie seinerzeit in Libyen als Gastarbeiter arbeiten konnten und das Nato-Feuerwerk zur Absetzung des Machthabers ihre Existenz vernichtet hat.

Man könnte also Wahrheiten erfahren, die einem vielleicht nicht immer gefallen, die aber trotzdem sehr klarsichtig sind. Vor allem könnte man erfahren, was die Menschen antreibt, was und wohin sie wollen und wie man die Dinge einvernehmlich klären könnte. Aber solange die Geschäfte zwischen den Ländern der sogenannten ersten und dritten Welt noch so laufen, wie sie gerade laufen, sind all jene, die zwischen die Räder des Weltgeschehens geraten, nur das Problem und niemals die Lösung. Aktuell wird ihnen vielerorts mit viel Engagement und Herzenswärme begegnet, ab morgen dann wieder mit Stacheldraht und Abschiebung, denn auch die Flüchtlingshilfe unterliegt konjunkturellen Schwankungen. Die Fluchtbewegungen an sich allerdings nicht – das Thema bleibt uns erhalten.

Schlechtes Klima? Ab nach Lima!

Text Bernadette La Hengst & Nick Nuttall **Klima? Da war doch mal was ... Ein wenig ist der Klimawandel in der öffentlichen Wahrnehmung zuletzt hinter anderen gesellschaftlichen und politischen Herausforderung zurückgeblieben. Zu Unrecht: Der Klimaforscher und ehemalige Boyband-Sänger Nick Nuttall und die Musikerin Bernadette La Hengst, die sich auf ihrem neuen Album der Thematik widmet, erinnern an ein viel zu oft beiseitegeschobenes Problem, das nicht zuletzt eine wesentliche Ursache für weltweite Migrationsbewegungen ist.**

Es gibt kein richtiges im falschen Klima / Von Massachusetts bis nach Fukushima / und wenn uns morgens die Sonne aufweckt / Dann sind die Sorgen alle wieder weg.

Say good bye to lethargy / Save the world with this melody!

Bernadette La Hengst: Nick, du bist der Kommunikationschef und Pressesprecher des Klimasekretariats (UNFCCC) der Vereinten Nationen in Bonn. Wir haben uns 2014 getroffen, um für das Theater-Bonn-Festival Save The World zusammen eine musikalische Performance über Klimawandel zu entwickeln. Dabei hast du als *Climate Future Man* das Publikum vor den Konsequenzen des Klimawandels gewarnt. Mithilfe der singenden Klimafee (mir) haben wir gemeinsam mit dem Publikum versucht, die Welt mit einem Lied zu retten. Hat leider nicht geklappt. Wie genau sieht unsere Zukunft denn im schlimmsten Fall aus?

Nick Nuttall: Jeder Teil der Erde und jede Person ist betroffen – immer mehr extreme Wetterverhältnisse wie Dürre, Überschwemmungen und Stürme; zerstörte Korallenriffe, ausgetrocknete Regenwälder wie der Amazonas, kleine Inselstaaten können nicht mehr überleben. Das Weltklima hat sich auch in der Vergangenheit immer wieder verändert, aber jetzt sind die Veränderungen von Menschen herbeigeführt, und in der heutigen Welt mit über sieben Milliarden Menschen überlastet der Klimawandel den sowieso schon belasteten Planeten immer mehr.

BLH: Für mich als Musikerin und Theatermacherin ist es wichtig, über politische Themen zu recherchieren, und darüber hinaus einen eigenen emotionalen Zugang dazu zu finden. In diesem Fall wollte ich die Themen Klimawandel und Share Economy miteinander verbinden. Harald Welzer oder Naomi Klein sagen, ohne die Abschaffung des Kapitalismus können wir den Klimawandel nicht stoppen, wir brauchen alternative Wirtschaftsmodelle wie Share Economy. Glaubst du, es ist möglich, diese Ideen in der Welt zu verbreiten, speziell in den Schwellenländern oder in China?

NN: Welches politische System auch immer, es muss vor allem folgende Dinge anbieten: Eine Entkarbonisierung der gesamten Wirtschaft und einen intelligenteren Umgang mit der Natur, von unseren Wäldern und Ozeanen bis hin zur Schaffung von Arbeitsplätzen für die nächsten Generationen. In Bezug auf Share Economy gibt es einige Teile der Welt, die so arm sind, dass es dort nichts zum Teilen gibt. Aber wo immer das theoretisch möglich wäre – in China zum Beispiel –, warum nicht? Die Chinesen, wie auch die Inder, Mexikaner, Brasilianer, Südafrikaner werden immer bewusster und offener für neue umweltfreundliche Ideen. Die Chinesen haben sogar einen neuen Ausdruck: *ecological civilization*.

BLH: In den späten Siebzigern warst du Sänger einer amerikanischen Boyband, glaubst du, diese Erfahrung hat deine Arbeit nachhaltig beeinflusst?

NN: Ich bin nicht sicher, ob meine kurze und nicht sehr erfolgreiche Karriere im Musikgeschäft meine Arbeit heute direkt beeinflusst. Aber als ich jung

war, habe ich Popsongs mit provokativen Texten geliebt, wie Joni Mitchell, John Cale oder Paul Weller sie schreiben. Ich bin mir sicher, diese Texte haben meine kommunikativen Fähigkeiten stärker beeinflusst als mein Studium der englischen Literatur.

BLH: Was kann Kunst erreichen, was Politik nicht kann? Ich glaube ja daran, dass ein politischer Popsong durch Emotionalität etwas verändern und die Verhältnisse zum Tanzen bringen kann. Glaubst du, Popmusik ist nur der Soundtrack zu politischen Bewegungen?

NN: Wir brauchen mehr denn je Künstler und Musiker, um Leute zu mobilisieren und zusammenzubringen für große Ideen. Politiker können selten emotional berühren oder sind häufig ideenlos. Popmusik ermöglicht es den Leuten im besten Fall, andere Perspektiven einzunehmen und neue Dinge in sich selbst zu erkennen, durch eine andere Erzählweise, einen anderen Fokus oder andere Beweggründe.

BLH: Die UN-Klimakonferenz in Paris ist der nächste große Schritt auf dem Weg einer Einigung aller Länder auf einen neuen Klimavertrag. Was bedeutet das konkret? Wann wäre der Gipfel aus deiner Sicht gescheitert – und was wäre ein Erfolg?

NN: Der Paris-Vertrag wird zum ersten Mal alle Länder zusammenbringen, vom kleinsten Land Tuvalu bis hin zu Mexiko, China, USA und Europa, um einen Rahmen zu finden für eine neue Zukunft ohne Umweltzerstörung, basierend auf einer stark abnehmenden Abhängigkeit von fossilen Brennstoffen. Erfolg oder Misserfolg werden in Paris nicht nur davon abhängen, was die Nationen auf den Tisch legen, sondern auch von der Frage, wozu sie sich verpflichten über die nächsten Jahrzehnte in Bezug auf finanzielle Hilfen für arme Länder, mit deren Hilfe auch diese ihre Emissionen reduzieren könnten. Entscheidend ist das Zustandekommen einer langfristigen Marschrichtung, eine große Vision, um die Balance des Planeten Erde wiederherzustellen; zurück zu dem, was er vor der industriellen Revolution war. Es geht in anderen Worten darum, dass am Ende dieses Jahrhunderts die Verschmutzung der Atmosphäre auf null oder nahezu null gebracht wird.

BLH: Warum gehen vor allem die deutschen Medien von einem Scheitern der Verhandlungen aus?

NN: So viele haben diese Verhandlungen so lange verfolgt, sie sind verständlicherweise frustriert von dem Schneckentempo des Fortschritts. Und dann kommen sie eben aus Deutschland, wo vergleichsweise so viel erreicht worden ist, etwa mit erneuerbaren Energien. Vermutlich fällt es ihnen schwer zu verstehen, warum andere nicht schneller oder genauso schnell vorankommen. Wir wollen aber hoffen, dass wir diese skeptischen Stimmen in Paris überraschen.

BLH: Was genau meint die Leiterin des UN Klimasekretariats Christiana Figueres, wenn sie sagt, sie sei einverstanden mit dem Wort »Revolution«? Glaubt sie, dass die Konferenz eine weltweite Klima-Revolution auslösen kann?

NN: Ja, weil wir kurz vor etwas wirklich Außergewöhnlichem stehen. Zum ersten Mal treffen nicht nur alle Regierungen zusammen, sondern auch zahlreiche Städte, Firmen und Gruppen der Zivilgesellschaft von Nord bis Süd, Ost bis West – es ist eine soziale, ökonomische, aber auch eine Art Umweltrevolution.

BLH: In den letzten Monaten waren die größten politischen Themen in Europa die Flüchtlingspolitik und der Krieg in Syrien. Gibt es einen Zusammenhang zwischen der Flüchtlingsbewegung und dem Klimawandel? Ist es möglich, mit arabischen Regierungen über den Klimawandel zu reden, wenn sie noch nicht einmal eine demokratische Zukunft für ihre Länder sehen?

NN: 2011 hat die deutsche Regierung eine Debatte im UN-Sicherheitsrat angeregt. Das UN-Büro für Koordination humanitärer Angelegenheiten hat damals die Vermutung aufgestellt, dass 2008 mindestens 36 Millionen Menschen aufgrund plötzlicher Ausbrüche von Naturkatastrophen vertrieben worden sind, über 20 Millionen davon aufgrund von Wetterkatastrophen. Was Syrien betrifft, so hat eine neue wissenschaftliche Studie herausgefunden, dass Wasserknappheit im *fertile crescent* in Syrien, Irak und der Türkei den Viehbestand getötet, die Lebensmittelpreise in die Höhe getrieben und die Kinder krank gemacht hat, und dass dadurch 1,5 Millionen Landbewohner in die syrischen Randgebiete der sowieso schon überfüllten Großstädte vertrieben wurden – gerade als das Land überschwemmt wurde mit Flüchtlingen aus dem Irak-Krieg. Ich glaube, die Medien müssen diese komplexen Verbindungen besser verstehen, vor allem den Klimawandel als Bedrohungsmultiplikator. Auch viele Anführer der arabischen Welt wollen Maßnahmen gegen den Klimawandel, egal wie ihre politischen Ansichten sind: Selbst die großen Ölproduzenten erkennen jetzt das Bedrohungspotenzial des Nichthandelns.

Nicht produzieren, sondern teilen / Die Zeit verlieren
und länger verweilen / Anstatt verkaufen lieber verschenken /
Wir haben Freunde anstatt nur Klienten.

Say good bye to lethargy / Save the world with this melody!

Und wir bewegen uns so souverän / Durch das Zeitalter des Anthropozän /
Zu lange pflegen wir unsere Distanz / Zur Welt in morbider Eleganz.

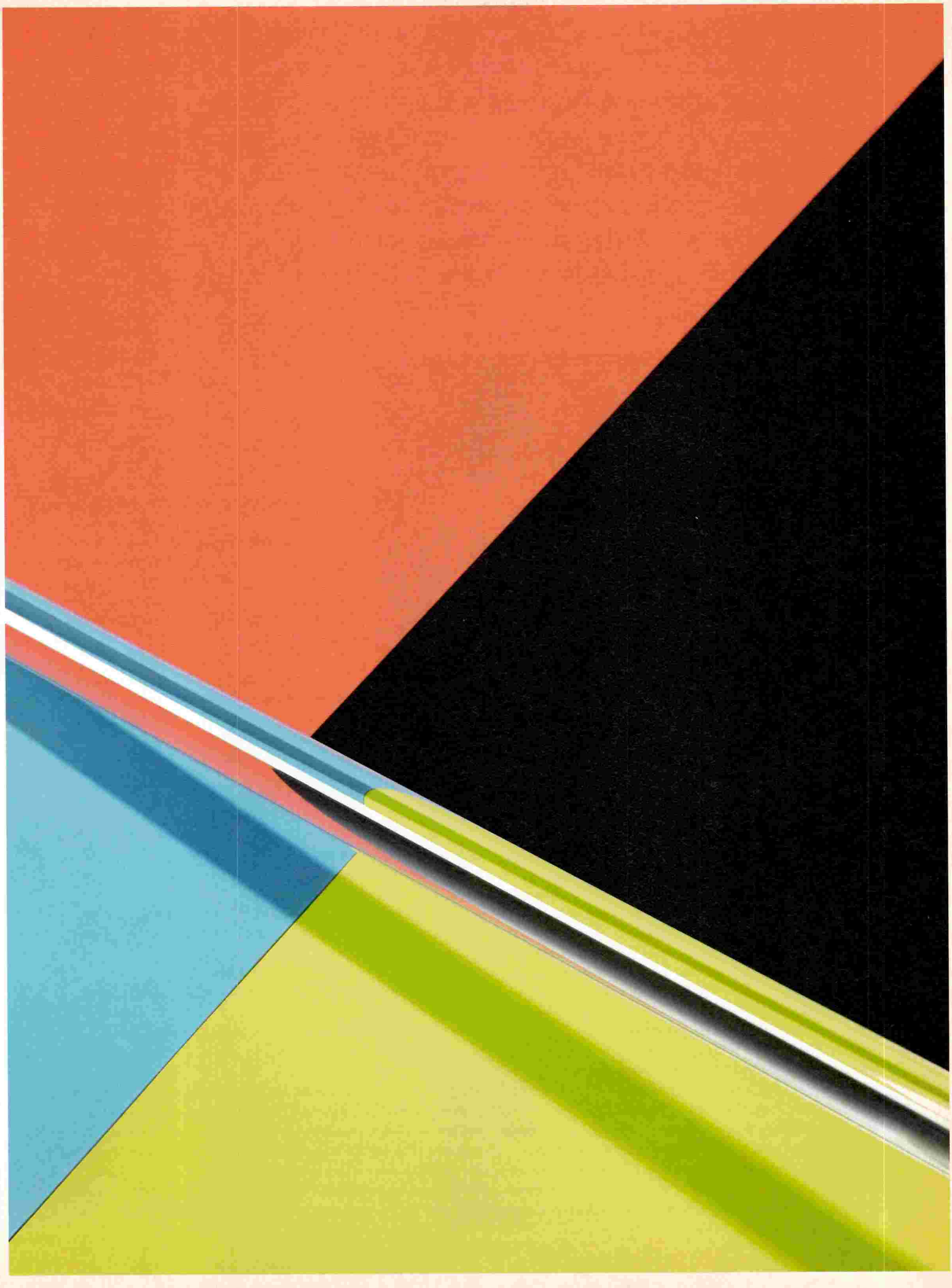
Say good bye to lethargy / Save the world with this melody!*

* »Save The World With This Melody«
Bernadette La Hengst

NEW

»Wir dürfen
unsere Musik nicht mal
unseren Frauen
vorspielen«

ORDER



Text Martin Hossbach **Fotos** Twinset Studio

Ein wenig bange war man schon: New Order ohne den Bassisten Peter Hook, geht das? Und ganz generell: Muss man überhaupt immer weitermachen? Ausgerechnet ihr neues Album *Music Complete*, das erste reguläre seit zehn Jahren und das erste überhaupt ohne Gründungsmitglied Hook, ist aber genau das geworden, was viele am wenigsten erwartet hätten: *return to form*, um Längen frischer als das eher uninspirierte *Waiting For The Sirens' Call* von 2005. Wir trafen New Order südlich von Manchester.

Feilen an den Details der Bildkomposition: Tom Chapman, Gillian Gilbert, Bernard Sumner, Stephen Morris, Phil Cunningham (v.l.)

New Order bitten aufs Land, dorthin, wo 1996 die deutsche Fußballnationalmannschaft während der EM in England nächtigte: nach Mottram Hall, in ein luxuriöses Golfhotel, umgeben von satten Wiesen und aufwändig exakt gestutzten Hecken. Zum Gespräch, das anlässlich der Veröffentlichung ihres neuen Albums *Music Complete* stattfindet, übrigens die erste New-Order-Veröffentlichung auf Daniel Millers legendärem Mute-Label, finden sich die beiden Joy-Division- und New-Order-Gründungsmitglieder Bernard Sumner und Stephen Morris ein. Sie sitzen auf einem Sofa, und werden von Phil Cunningham, dem mittlerweile schon seit 14 Jahren bei der Gruppe spielenden »neuen« Gitarristen, und Tom Chapman umrahmt, die beide auf Stühlen Platz genommen haben. Chapman ersetzt seit 2011 den ursprünglichen Bassisten Peter Hook, mit dem die Gruppe heillos zerstritten ist. Gillian Gilbert, Keyboarderin und Ehefrau von Stephen Morris, hat anderweitige Verpflichtungen und kann an dem Gespräch nicht teilnehmen.

Music Complete erinnert an die großen Momente klassischer New-Order-Alben der mittleren Phase wie *Technique* und *Republic* und verbreitet gleichzeitig, auch mithilfe von Gastsängerinnen und -sängern wie Elly Jackson (La Roux), Iggy Pop und Brandon Flowers, die Aufbruchsstimmung des Comeback-Albums *Get Ready* (2001). Auch Peter Saville, der Grafikdesigner, der die Band seit Anbeginn begleitet, ist zu alter Form aufgelaufen und gestaltete ein Cover, dessen buntes Fachwerkmotiv er als »Acid Tudor« bezeichnet – eine Mischung also aus Acid House und später Gotik, die die Musik von New Order auch heute noch treffend beschreibt.

Was macht Ihr Deutsch, Herr Sumner?
Bernard Sumner: Einsteinhosen!

Wie bitte?
Stephen Morris: Er meint *squirrel*.

Das hieße dann aber Eichhörnchen, Herr Sumner: Eich-hörn-chen!
BS: Habe ich doch gesagt! Ich möchte außerdem an dieser Stelle kurz an Folgendes erinnern: Das Englische stammt vom Deutschen ab, genauer gesagt von den germanischen Sprachen, vom Friesischen.
Kennen Sie das schweizerdeutsche Wort für Hängeschrank?
Phil Cunningham: Selbstverständlich, aber es ist mir gerade entfallen.

Chuchichäschtli. Sprechen Sie mir doch mal nach: Chu-chi-chäscht-li!
Tom Chapman: Was für ein anstrengendes Interview, schon nach zehn Sekunden bin ich völlig ausgelaugt.

***Music Complete* ist Ihr erstes Album seit *Waiting For The Sirens' Call* aus dem Jahre 2005, wenn man die Sammlung von Outtakes aus jenem Album, *Lost Sirens*, nicht mitzählt. Vergisst man innerhalb von zehn Jahren, wie es ist, über seine eigene neue Musik in einem Interview zu sprechen?**
BS: Durchaus. Dieses Interview ist vielleicht das fünfte, in dem es um *Music Complete* geht. Ich habe mich in den allerersten Gesprächen

sehr unwohl gefühlt. Jede Frage war eine merkwürdige Frage! Ich spreche gerne über meine eigene Musik, aber bitte wohldosiert! Steve, wie geht es dir? Sprichst du gerne über unsere Musik?
SM: Hm! Also, es ist ja so …
BS: Seit 35 Jahren immer die gleiche Leier. Kannst du nicht einfach mal Ja oder Nein sagen?
SM: Moment! Also, meine Antwort auf deine Frage lautet: Nein!
BS: Mir geht es anders.
SM: Und das ist der Unterschied zwischen uns! Aber Spaß beiseite: Musik muss man erleben. Und jeder Hörer erlebt Musik auf unterschiedliche Art und Weise. Deshalb empfinde ich es als extrem schwierig, über Musik zu sprechen. Ich bevorzuge das Tanzen am Rand: Unterhaltungen darüber, was die Musik beeinflusst hat, unter welchen Bedingungen sie entstand, was zu ihrer Produktion führte. Welche Sandwiches wir aßen, als wir einen bestimmten Song abmischten.
BS: Diese scheinbaren Nebensächlichkeiten sind tatsächlich interessant, außerdem sind wir in gewisser Weise dazu verpflichtet, den Hörerinnen und Hörern den Kontext zu erläutern, in dem unsere Musik entsteht. Ich verstehe den Wunsch der Fans, mehr über uns als Menschen zu erfahren, sehr wohl. Nun: Jeder soll erst mal für sich entscheiden, nachdem er dieses Interview hier gelesen hat, ob wir Deppen sind oder nicht. Und sich dann die Musik anhören – oder nicht.
SM: Man könnte auch sagen, dass jedes Interview eine Art Vorstellungsgespräch ist. *Music Complete* bewirbt sich mit diesem Interview auf eine Stelle bei SPEX.
BS: Unschön ist natürlich, wenn man eine bestimmte Musik sehr mag, sich dann mit der Band beschäftigt und merkt, dass das totale Vollidioten sind. Das kann einem den Geschmack sehr vergällen.
PC: Ich gebe Interviews, anstatt zur Therapie zu gehen. Mir wird erst in Interviews klar, warum ich einen Song geschrieben habe, was wir als Gruppe fabriziert haben. Wir treffen uns nie, um über unsere Musik zu sprechen. Wenn wir uns treffen, reden wir ausschließlich Unsinn.

New Order setzen sich vor einer Albumproduktion also nicht zusammen und entwerfen einen groben Plan?
BS: Wenn wir bei der Arbeit sind, geschieht alles intuitiv. Das Ziel ist die Fertigstellung des Albums. Wenn man sich konzentriert mit den ganzen kleinen Schritten beschäftigt, die bis dahin nötig sind, kapituliert man sofort. Wir haben das Album im Mai dieses Jahres fertiggestellt.

PC: Die meisten Stücke auf unserem letzten Album *Waiting For The Siren's Call* entstanden durch gemeinsames Jammen.
BS: Wir hatten uns für das neue Album vorgenommen, ein wenig Urlaub von den Gitarren zu nehmen und wieder elektronischer zu werden. In den späten Neunzigern spaltete sich elektronische Musik extrem in verschiedene Subgenres auf.
SM: Und das hält bis heute an. Geradezu faschistisch könnte man das nennen, dieses Beharren auf bestimmten Genres oder Subgenres, das Verbot, bestimmte Sounds oder Beats zu benutzen, die einem anderen Genre entnommen sind. Ich mag das nicht, so funktionieren New Order nicht. Die beste Tanzmusik ignoriert Genrekonventionen, die besten Clubs haben keine separaten Räume, in denen jeweils nur ein bestimmter Stil gespielt wird.
PC: Unterschiedliche BPM-Zahlen in unterschiedlichen Räumen!
BS: Eklektisch muss es sein.

Ihr ursprünglicher Plan war es, eine Reihe von EPs zu veröffentlichen: proben, touren, ins Studio gehen, eine EP aufnehmen, touren, ins Studio gehen, eine EP aufnehmen und so weiter. Später sollten diese EPs dann zu einem Album zusammengefasst werden, richtig?
BS: Das war der Plan, genau. Wir wollten auf die veränderten Kaufgewohnheiten der Menschen eingehen. Es werden ja schon seit langer Zeit vermehrt einzelne Songs gekauft, selten ganze Alben. Außerdem dachten wir, dass wir den Spaß, den wir wieder an unseren Live-Auftritten haben, ins Studio retten und so frische, neue Stücke schreiben könnten. Es kam anders. Wir befinden uns in komplett unterschiedlichen Bewusstseinszuständen, wenn wir proben oder touren oder ins Studio gehen. Diese Zustände in schneller Abfolge immer wieder abwechselnd einzunehmen: Das wäre nach hinten losgegangen, ich hätte das nicht geschafft. Der Teil meines Gehirns, der für die Erschaffung von Melodien und Texten zuständig ist, wird nur alle fünf Jahre aktiviert. Es bedeutet einen enormen Kraftaufwand für mich, diesen Prozess in Gang zu setzen. Das ist emotional sehr fordernd. Ich schreibe meine besten Texte, wenn ich an nichts anderes denken muss. Dann meldet sich plötzlich das Unterbewusstsein – freies Assoziieren, ganz nach Freud!

Früher musste die Band bis zur letzten Sekunde warten, bis Sie Ihren Text abgeliefert hatten. Dass ein Text Grundlage für eine nachfolgende Komposition ist – gab es das schon mal bei Ihnen?
BS: Niemals.
PC: Gute Idee aber!

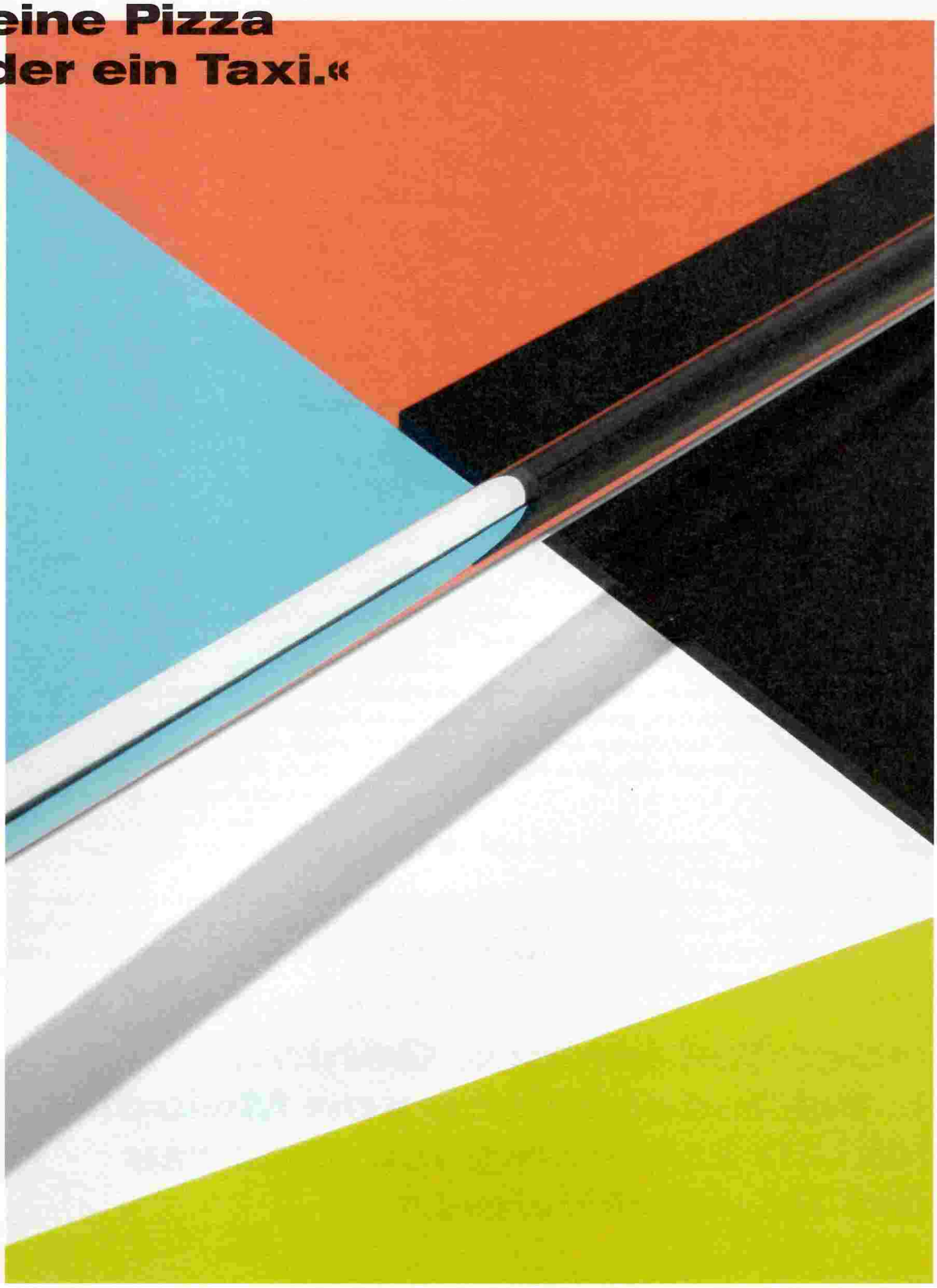
Bernard Sumner **»Der Teil meines Gehirns, der für die Erschaffung von Melodien und Texten zuständig ist, wird nur alle fünf Jahre aktiviert.«**

SM: Tatsache ist, dass wir noch immer, jetzt, Ende Juni, an kleinen Details feilen.
BS: Die ernsthafte Arbeit begann letztes Jahr im Oktober, dem vorausgegangen waren aber bereits verschiedene Schreib-Sessions im Winter 2013 / 2014. Kurz nach Weihnachten schrieb ich sogar schon einige Texte, was sehr ungewöhnlich für mich ist, da ich damit sonst immer bis zur letzten Sekunde warte. Das Texten fällt mir sehr schwer.

SM: Doch, gab es, sogar auf dem neuen Album. »Unlearn This Hatred« ist so entstanden.
BS: Stimmt!
PC: Ich muss Bernard in Schutz nehmen. Mittlerweile ist es so, dass wir die Songs gemeinsam so weit ausarbeiten, bis alle zufrieden sind. Und erst dann nimmt Bernard sie mit nach Hause und schreibt die Texte. Das ist eine vernünftige Einteilung und funktioniert sehr gut.

Bernard Sumner

»Heute kann man sich jeden Sound einfach bestellen, wie eine Pizza oder ein Taxi.«



Das Zusammenstellen von Alben ist eine Kunst, die nicht jeder beherrscht. Im Idealfall fällt keines der Stücke ab, die Dramaturgie ist schlüssig, inhaltliche Bezüge stellen sich her.

BS: Wir mögen Alben. Sie sind für uns das bessere Statement.

SM: Menschen, die in den Siebzigern und Achtzigern mit Musik sozialisiert wurden, ist das Konzept eines Abums sehr vertraut. Wir gehören dazu. Und wir gehören eben nicht zu dieser anderen Art von Hörerschaft, die Musik anders konsumiert, deren Verhalten ich aber trotzdem absolut in Ordnung finde. Wie so oft gibt es natürlich gleich wieder eine Gegenbewegung: Junge Menschen kaufen Vinyl und machen sich die Mühe, die Platte nach der Hälfte der Spielzeit umzudrehen und das Werk so zu rezipieren, wie es der Künstler konzipiert hat. Alles hat seine Berechtigung.

BS: Um noch einen anderen Aspekt anzuführen: Es ist einfacher, über ein Album zu sprechen und zu schreiben als über eine Reihe von EPs. Marketing- und Presseanforderungen spielen bei der Wahl des Formats auch immer eine Rolle.

Dirk von Lowtzow, Sänger der deutschen Band Tocotronic, hat mir erzählt, dass er seine eigene Stimme nicht ertragen kann und niemals seine eigenen Alben auflegt. Die schönste Zeit, die er mit einem neuen Album verbringen kann, ist die Zeit kurz vor der Veröffentlichung. Er spielt dann seine Musik Freunden und Bekannten vor – einerseits hat er die Musik noch ganz für sich, andererseits teilt er sie aber schon mit Menschen, die er kennt und deren Urteil er schätzt. Wie geht es Ihnen?
BS: Wir dürfen unsere Musik nicht einmal unseren Frauen vorspielen. Als wären wir beim Geheimdienst angestellt: »Erzählen Sie Ihrer Frau nichts von Ihrer Arbeit. Suchen Sie sich eine andere Identität!« Natürlich spielen wir sie unseren Frauen trotzdem vor. Genauso wie Agenten ihren Frauen von ihrer Arbeit erzählen.
SM: Ich höre mir unsere alten Lieder nur dann an, wenn ich es muss.
BS: Genau, nur dann, wenn wir uns mit ihnen auseinandersetzen müssen, wenn wir einen alten Song neu ins Programm aufnehmen.

Ansonsten niemals?
BS: Um Gottes Willen, nein!
SM: Es funktioniert nur dann, wenn man nicht darauf vorbereitet ist. Ab und an läuft eines unserer Stücke im Radio – nicht immer erkenne ich uns sofort. Umso schöner ist es, wenn ich gerade denke, dass das ja wirklich ein hervorragendes Stück Musik ist, das man eigentlich kopieren müsste, und dann merke, dass es ja … wir sind!

Ist das Produzieren aufregender als das Veröffentlichen?
BS: Wenn das fertige Album vor dir liegt, ist es dir als demjenigen, der es mit geschaffen hat, schon so vertraut, dass die Empfindungen längst nicht mehr so intensiv sind.
SM: Ich neige generell dazu, wenn ich unsere eigene Musik höre, nur nach den Fehlern zu suchen, nach den Rissen. Ich kann unsere Musik nur mikroskopisch hören.
BS: Wir alle können unsere Musik nicht so hören, wie wir es mit der Musik anderer Menschen tun.
SM: Wir sind zu nah dran, obwohl es an sich doch ein Leichtes sein müsste, sich zurückzulehnen, Abstand aufzubauen und die eigene Arbeit zu genießen.

Die vielfältigen digitalen Möglichkeiten der Klangerzeugung: Haben sie die Arbeit einfacher gemacht? Besonders die frühen New Order waren bekannt dafür, mit selbstgelöteten Maschinen aufzutreten, die regelmäßig den Geist aufgaben.
BS: Heute kann man sich jeden Sound einfach bestellen, wie eine Pizza oder ein Taxi.
SM: Wer braucht 25.000 voreingestellte Klänge in einem virtuellen Synthesizer?
BS: Einige Wochen vor der eigentlichen Albumproduktion ging ich durch meine Liste von virtuellen Synthesizern. Das sind Synthesizer, die nur auf meinem Computer existieren. Tagein, tagaus spielte ich mit diesen unzähligen Geräten, um mich dann für insgesamt vier zu entscheiden – vier, die schnell zu programmieren waren und gut klangen. Wenn man sich selbst keine Grenzen setzt, macht einen dieser digitale Ozean an Möglichkeiten kirre. Die frühen Synthesizer, die wir benutzten, waren zwar anfällig, aber sie klangen gut und überboten sich nicht mit Abertausenden von Features.
PC: Allerdings dauerte es damals sehr lange, einen bestimmten Klang einzustellen. Die New Order vor meiner Zeit verbrachten ganze Tage damit, an einem Sound herumzufeilen – um dann am nächsten Tag wieder im Studio zu erscheinen und zu merken, dass das Gerät die Einstellungen nicht gespeichert hatte oder einfach nicht mehr anzuschalten war. Auch nicht so geil.

Tom Chapman, haben Sie zuerst New Order oder Joy Division gehört? Und wann war das?
TC: Zuerst kamen New Order. Und zwar 1983 oder 1984, als ich noch in Frankreich lebte. Ich mochte besonders all die Musik, die damals aus Manchester kam, ich bitte um Verzeihung, liebe Kollegen, die Smiths.
BS: Was?
SM: Also wirklich!
TC: Ich zog dann wegen genau dieser Musik aus der Nähe von Paris nach Manchester.

Da sind Sie nicht der einzige.
TC: Manchester hatte damals eine besondere Anziehungskraft.
BS: Ich erzähle immer wieder gerne die Geschichte meines Freundes Henning aus Stuttgart. Henning ist nett, aber manchmal etwas naiv. Er besuchte mich in Manchester, und wir gingen in die Disco, die wir damals mitbetrieben, The Haçienda. Henning war so begeistert von der Freundlichkeit und Warmherzigkeit der Gäste, von denen, die kaum Alkohol tranken, dass er sofort beschloss, nach Manchester zu ziehen. Ich musste ihm dann erst mal erklären, dass natürlich alle Mancunians in der Haçienda auf E waren. »Ohne Ecstasy würden wir uns hier alle gegenseitig erschießen«, sagte ich ihm.

Und wann hörten Sie, Phil Cunningham, zum ersten Mal die frühen Stücke der Band, in der Sie jetzt auch schon seit dem Jahr 2001 spielen?
PC: Bei mir ging es mit Joy Division los. Ich stamme aus Macclesfield in der Grafschaft Cheshire, 30 Kilometer südlich vom Zentrum Manchesters. Stephen, Gillian Gilbert und Ian Curtis kommen auch daher.
BS: Ich hingegen komme aus Salford.
PC: Als Maxonian, so heißen die Bewohner von Macclesfield, war man sich der Existenz von Joy Division sehr bewusst. Die Stadt ist klein, die Zahl der Berühmtheiten gering. Als Gitarrist kam ich natürlich an Joy Division so oder so nicht vorbei. Mit New Order beschäftigte ich mich erst relativ spät. Das fing tatsächlich erst mit »Regret« an, der genialen Single aus dem Jahr 1993.

Das erste New-Order-Album, das der deutsche Pop-Journalist Jens Balzer im Alter von zwölf Jahren einige hundert Male hörte, war Movement, Ihr Debüt als New Order von 1981. Er ist bis heute sehr traurig darüber, dass Sie öffentlich immer wieder sagen, wie wenig Ihnen das Album gefällt.
SM: Die Zeit nach Ian Curtis' Tod war für uns alle sehr schwer, eine neue Gruppe zu gründen, das erste Album herauszubringen …
BS: Richten Sie Jens Balzer schöne Grüße aus, ich werde das ab heute nicht mehr in der Öffentlichkeit sagen. Richten Sie ihm aber auch aus, dass er ein sehr merkwürdiges Kind gewesen sein muss. Welches Kind hört dieses triste Album schon mehrere hundert Mal?

NEW ORDER
MUSIC COMPLETE
MUTE / ROUGH TRADE

JOHN GRANT

Text Holger in't Veld **Fotos** Claudia Rorarius Nach einem mehrjährigen seelischen Martyrium scheint John Grant ein bisschen Frieden gefunden zu haben. Nachzuhören auf seinem bislang optimistischsten Album, *Grey Tickles, Black Pressure*. Wir trafen den Sänger und Songschreiber in Berlin.

Tiefe Wälder, lichte Höhen

Nein, nein und nochmals nein! So habe ich ihn mir nicht vorgestellt, den »greatest motherfucker that you ever gonna meet«. Mit jener Selbsteinschätzung – kurz »GMF« – hat John Grant Anfang 2013 eine zeitgemäß-männliche »I will survive«-Hymne geschaffen – weich und mächtig, sinfonisch und elektronisch, eitel und gebrochen. Kuschelwave-Monstrum, Auferstehungs-Epos, Song des Jahres. Dazu ein Cover mit großem Körper und viel Bart. Anzug, Krawatte, Buch und Holz. Ein MANN – der tatsächlich jedoch ein schwuler Feingeist ist, vom Leben hart gebeutelt, jahrzehntelang mit Depressionen und Selbstmordgedanken geschlagen und zu allem Überfluss HIV-positiv.

Also, ab auf die Couch zu John Grant. Übrigens: Er spricht perfektes Deutsch. »Fanste jut oda blöd? Politik ist so ein Ding, könnte nicht gerade behaupten, den Durchblick zu haben … Aber Max Goldt liebe ich heiß und innig. So einen geilen Humor hatter, allet Jute!« Ja, genau: so. Nicht übersetzt, kein Buchstabe verändert. John Grant, geboren 1968 in Michigan, eine *der* Stimmen des raumfüllenden Elektro-Folk-Pop, Mercury-Preisträger, mit Sinead O'Connor im Background, umgarnt von Hercules & Love Affair, BBC-Orchester-Aufnahmen und so fort, dieser John Grant spricht und schreibt deutsch. Sogar mit Berlin-Slang. Und er schätzt Marlene Dietrich, Blumfeld, Alexandra und die Filmer Rainer Werner Fassbinders.

Zuerst fragt Grant mich allen Ernstes, ob ich ihm kulturelle Tipps aus Deutschland geben könne. Bücher, Filme, Serien. Besorge er sich dann auf DVD. Stars sind auch nicht mehr das, was sie mal waren. Aber ist John Grant überhaupt ein Star? In Zahlen sicher nicht. Aber Mitte 2013, als *Pale Green Ghosts* erschien, fühlte es sich so an. Die ersten vier Stücke, vor allem »GMF« und das anschließende, noch mächtigere »Vietnam« waren dunkle Emo-Bomben in einer Liga mit Elbows *The Seldom Seen Kid* und *808s & Heartbreak* von Kanye West. Allerdings irgendwie *noch* näher dran, persönlicher, verletzlicher.

»I am the greatest motherfucker« singen und dabei unglaublich verletzlich klingen, das ist John Grants Visitenkarte. Und diese Verletzlichkeit – das englische *vulnerable* passt eigentlich besser – äußert sich keineswegs mittels einer zittrig nach hinten gemischten Stimme. Grant klingt wie ein großer bärtiger Mann aus den Wäldern, was er genau genommen auch ist. Aber dann klingt er eben auch nicht sonor genug und vor allem: viel zu weich, um das Bild komplett zu machen. Irritation.

Eins muss man vielleicht wissen: Das alles traf mich komplett unvorbereitet. Weder hatte ich Grants langjährige Slowcore-Band The Czars gehört, noch sein erstes Solo-Werk *Queen Of Denmark*, damals immerhin *Mojo*-Album des Jahres, *mea culpa*. Das Cover jenes Albums nun im Nachgang erstmals bewusst zu sehen – ein weiterer Schock: bartlos, verschwommen, Kajal. Bisschen depressiv, ziemlich schwul, Hercules & Love Affair. So weit, so offensichtlich. Ich allerdings hatte es ebenso verpasst wie die Tatsache, dass dieser Mann über seine HIV-Infektion singt und diese 2012 im Rahmen eines Auftritts beim Meltdown Festival in London live und direkt auf der Bühne thematisierte.

»Es hat sich überhaupt nicht mutig angefühlt«, sagt Grant heute über sein damaliges HIV-Outing im Rahmen eines *Guardian*-Interviews. »Ich fand es einfach logisch, weil es das beherrschende Thema war, als wir den Song geschrieben haben. Ein großer Teil von mir

schämt sich dafür, HIV zu haben, es soweit kommen gelassen zu haben. Oft fühle ich mich schmutzig und aussätzig und nicht liebenswert, und alles, was damit zu tun hat, und es fiel mir sehr schwer, damit umzugehen. Jeder verdammte Psychologe, mit dem ich sprach, sagte: ›Du hast einen tiefen Einblick in das, was du durchmachst. Aber du musst verdammt noch mal vor die Tür und losrennen, sonst zerreißen dich deine Gedanken!‹«

Wie alles begann: 1988 entfloh der damals 19-jährige Grant dem klaustrophobisch anmutenden Umfeld seiner fundamental christlichen und homophoben Eltern. »Sie waren davon überzeugt, dass der liebe Gott alleine für die Erziehung der Kinder zuständig sei«, sagt Grant. Also zog es den jungen Mann seiner Deutschkenntnisse wegen nach Heidelberg, wo er zunächst Russisch studierte. »Ich war total beeindruckt von der Stadt«, sagt Grant, »und Russisch ist auch so eine geile Sprache, es war eine ganz tolle Zeit.« Die Wendungen eines jungen Lebens führten ihn anschließend doch wieder in die USA, genauer nach Denver und zu seiner ersten Band, dem Folk-Pop-Quintett The Czars (1994–2004), die im Fahrwasser der Soloerfolge von John Grant aktuell eine posthume Best-of-Ehrung erfahren. Seine wesentlichen Themen in den frühen Tagen: Alkohol und Drogen. Der Erfolg blieb aus, dann starb seine Mutter an Lungenkrebs, die Band brach auseinander, es kam zu menschlichen Zerrüttungen und Zerwürfnissen aller Art. Grant flüchtete erneut, diesmal nach Brooklyn, wo er den Drogen abschwor und als Dolmetscher für medizinisches Russisch lebte.

Musik? Wollte er damals nicht mehr machen, weil er seine Fähigkeiten als »nicht gut genug« empfand. So vergingen drei weitgehend musiklose Jahre, in denen lediglich die schwermelancholischen Neo-Folker Midlake Grant bisweilen auf die Bühne einluden. Bis er schließlich, von Trennungsschmerz geplagt, den Schritt wagte. Sein Apartment wurde untervermietet, Grant begab sich nach Texas und bezog dort mit einem kleinen Vorschuss umgeben von

»Man kann lernen, mit Depressionen und Angstzuständen umzugehen.«

freundlichen Menschen ein ebenso kleines Studio. So entstand Queen Of Denmark, den Umständen entsprechend eine echte Schmerzensplatte im Neofolk-Gewand. Und mit großem Echo, das schließlich zum zweiten Soloalbum, Pale Green Ghosts, mit dem erwähnten »GMF« führte. Grant war aus dem Tal emporgekrochen, die Karriere erwies sich als vorsichtig tragfähig. Folgendes konnte er sich dessen ungeachtet immer noch nicht vorstellen: »Mich selbst so zu lieben, dass ich mich von einem anderen Menschen lieben lassen könnte.« Ein Seelenzustand, für den Grant zu dieser Zeit mit Songs wie »Vietnam« Metaphern fand. »Ich schien nicht lernen zu können, wie man über erlittenes Leid hinwegkommt«, sagt er, »weswegen ich davon überzeugt war, niemals wirklich lieben zu können. Was wiederum der Grund war, weshalb ich mich nicht als Teil dieser Gesellschaft gefühlt habe, was wiederum zu Selbstmordgedanken geführt hat.«

Zugegeben, es fällt schwer, sich die gesamte Tragweite des Grant'schen Dramas vorzustellen, wenn man ihm gegenübersitzt. Dafür ist der Mann viel zu wach, zu offen. Das neue Kapitel in der Geschichte des multiplen Schmerzensmanns heißt nun Grey Tickles, Black Pressure, was sich über drei Ecken grob mit Midlifecrisis, Albtraum übersetzen lässt und einen ganz anderen John Grant vorstellt: nordisch blass, ohne Augen, aber mit etwas für ihn ganz Neuem, nämlich einem Lächeln. Es ist das Album nach der Schmerzens- und der Auferstehungsplatte und beginnt folgerichtig mit biblisch-babylonischem Sprachwirrwarr über die Liebe. Im folgenden Titelsong thematisiert Grant dann krebskranke Kinder. »Es geht um eine gesunde Perspektive«, sagt er, »deswegen spreche ich von diesen Kindern. Mit ihrem Schicksal im Hinterkopf kann ich mir selbst sagen: ›Reiß dich zusammen, geh raus, nimm etwas Gescheites zu dir, schlaf!‹ Ich versuche, all diese Dinge zu berücksichtigen, obwohl es mir schwerfällt, da ich unter Angstzuständen leide, mit Depressionen zu tun habe. Aber man kann lernen, damit umzugehen.«

Nein, John Grant möchte inzwischen nicht mehr Oskar Matzerath sein, jene populäre Figur der Weltliteratur aus Grants deutschem Lieblingsbuch *Die Blechtrommel*. Und Island? War 25 lange Jahre nur eine fixe Idee. Damals, in Heidelberg, hat er jemanden kennengelernt, der eine Dia-Show über Island gemacht hat. Und das Debüt der Sugarcubes war lange seine Lieblingsplatte. Als er dann vor einiger Zeit eingeladen wurde, ein Konzert in Island zu geben, zögerte er keine Minute. Und natürlich hat sich der Sprachfetischist John Grant sofort in die Sprache verliebt. Da er ungebunden war – »kein Freund, kein Haus, kein Auto, kein Hund« –, ging es also mit Sack und Pack auf die Insel. Dort entstand anschließend *Pale Green Ghosts*. Für das neue Album indes ging es ins eher sonnige Dallas. Mit dem Produzenten John Congleton entstand ein buntes Album, seine letzten Jahre komprimiert. Orchester, Elektronik, kleine Besetzung: »Hauptsache, der Sound ist gut und es gibt viel Bass«, sagt Grant.

So sieht es aus. Musikanalytisch betrachtet ist wenig Spezifisches festzustellen. Grant spielt hier melodisch-wavigen Pop-Rock mit Orchester und gerade soviel Elektronik, dass es sich noch organisch anfühlt. Wenn dieses Album nicht von John Grant wäre und man also nicht um die seelischen Qualen ihres Schöpfers wüsste, könnte man denken, *Grey Tickles, Black Pressure* sei von einem glücklichen Menschen geschrieben worden. Es ist ein bisschen so, als müsste man Robbie Williams' Musik beschreiben, ohne von ihrem Urheber zu sprechen. In der Vergangenheit klang John-Grant-Musik wie ein angst- und schmerzerfülltes Tagebuch, nun klingt sie vergleichsweise frei und unbeschwert. Grants Stimme changiert, gönnt sich lärmende Momente ebenso wie elektrofunkige.

Das ist natürlich gut, wenn es ihm gut tut. Die größte Stärke des John Grant bleiben aber dennoch die großen Sonnenuntergangs-Schmachtfetzen. Eigentlich gehört dieser Mann zumindest musikalisch mit Stimme, Körper, Bart und Streichern auf die dunkle Seite. Doch lassen wir ihm sein neues Leben. Zunächst geht es nun auf Tour mit den von ihm verehrten Pixies, anschließend steht ein Urlaub mit der Familie seines Freundes an. Ausgerechnet Benidorm, 16 Leute, Kinder, alles auf Isländisch. Willkommen im guten Leben, Mr. John Grant!

JOHN GRANT
GREY TICKLES, BLACK PRESSURE
BELLA UNION / PIAS COOPERATIVE / ROUGH TRADE

Text Johannes von Weizsäcker **Fotos** Phil Dunlop

Wie ein verwaschenes Instagram-Foto, durch Filter gejagt und stets unkonkret, so klingt die Musik von Julia Holter auch auf ihrem neuen Album *Have You In My Wilderness*. Aus dem Ungefähren und dem Verwischten schöpft die Amerikanerin eine Wahrhaftigkeit, die dem in ihrer Heimatstadt Los Angeles populären Scheinbild von Liebe eine realistische Tiefe entgegensetzt.

Verwaschene Biografien

JULIA HOLTER

Einer von Julia Holters Lieblingskomponisten ist der große Kontrapunkt-Meister der Frührenaissance, Josquin Desprez. Um 1500 komponierte Josquin nach einem Bibeltext die Motette *Memor esto verbi tui* (Gedenke deines Versprechens), um seinen damaligen Arbeitgeber Ludwig XII. an ausstehende Lohnzahlungen zu erinnern. Eine gute Form der Abmahnung! Könnte auch mal umgekehrt, also von Autorität zu Bürger gemacht werden: Schön wär's, schickte einem heute etwa das Finanzamt einen kleinen Kirchenchor vor die Tür, der dann den Säumniszuschlag deklamierte. Besonders effektiv, wenn die Mahnung in einem Mehr-Mieterhaus abgesungen und so das Treppenhaus den für die Rezeption passenden Kirchenhall liefern würde.

Aber Pustekuchen. Wenn heute Kontrollmechanismen zum Ausdruck gebracht werden (meistens schweigen sie ja nur sinister im Internet vor sich hin), dann geschieht dies oft schnöde und unwattiert; und wo man hinblickt, nur Fakten. Jeder Mensch, so wissen wir, existiert auf Servern als eine Ansammlung solcher Fakten: persönliche Daten, Kaufgewohnheiten, Musikvorlieben, Reiserouten. Unsere Beobachter verlassen sich bei etwaiger Recherche unserer Biografien wohl selten auf diffuse Vermutungen. So wie es etwa die Biografen Josquins taten: Trotz zahlreicher Eckdaten weiß man natürlich vieles über sein Leben nicht. Unsere Vorstellung von ihm hat sich vor allem durch meist kirchenverhallte Aufnahmen seiner Vertonungen religiöser Texte gebildet. Vielleicht, so mutmaßen viele, repräsentiert die bis heute nicht abreißende Vorliebe fürs verhallt Verwaschene in der Popmusik ein neues Verlangen nach einer ähnlichen Verwischung unserer Biografien – ein Verlangen, das nicht zufällig etwa zeitgleich mit dem Transfer unserer Lebensbühne ins Internet einsetzte.

Womit wir zu Julia Holter kommen. Ein wenig evoziert auch ihre Musik die Idee solcher Verwischungsbiografien: Sie klingt oft diffus, vielflächig und nicht selten mit viel halligem Raum versehen. Auch auf ihrem neuen Album *Have You In My Wilderness*, einer Sammlung von Liebesliedern, erleben wir Fragmente, die Personen andeuten, ab und zu sogar namentlich nennen, doch immer vage bleiben. Man fragt sich ja manchmal durchaus, ob es denn nicht langsam genug ist mit all dem Hall und der Verwischtheit, ob ein wenig trockene Pointiertheit und, nun ja, ein paar markante *Aussagen* dem Pop in all seiner uns seit einem Jahrzehnt umwaschenden, schlaff rückwärtsgewandten Lifestyle-Dümpelei mal ganz gut tun würden.

Doch teilt Julia Holters Musik nicht die Beliebigkeit vieler ihrer verwaschenen Mitstreiter. Vielmehr hat Holter eine distinguierte Musiksprache entwickelt. Ihr Gesang seziert oft Worte, gar Silben, bringt subtile, aber effektive Betonungsveränderungen an: Sie ist eine Person, die viel über Sprache nachdenkt. Dazu stellte das 2013 erschienene dritte Album *Loud City Song*, ein Konzeptalbum über Holters Heimatstadt Los Angeles, eine Erweiterung ihres klanglichen Spektrums dar. Erstmals nahmen Holter und ihr Produzent Cole Marsden Greif-Neill damals in einem Studio auf anstatt daheim am Laptop, und dank Streichern, Bläsern, Holters Keyboard und Rhythmus-Sektion ergab sich ein spannendes Sphären-Jazz-Chanson-Konglomerat, das gelegentlich entfernt so klang, als interpretiere Laurie Anderson Jazz-Standards neu. Und, ja, es gab viel Hall.

Trotzdem treibt uns die Frage um, ob Julia Holter sich vorstellen könnte, irgendwann einmal ein ganz und gar trockenes Album zu produzieren. »Natürlich«, sagt sie, »ich bin keine Hall-Verehrerin. Ich bete nicht den Hall an sich an. Aber ich bemerke im Studio, dass ich ihn immer wieder heranziehe, um gewisse Atmosphären entstehen zu lassen. Cole, mein Produzent, muss mich oft davon abhalten, meine Stimme noch weiter zu verhallen. Ich glaube, in Bezug auf meine Stimme kommt diese Tendenz aus einer Art Selbsthass.« Selbsthass? »Na ja, die eigene Stimme trocken aufgenommen zu hören, kann ein ganz schön unangenehmes Erlebnis sein.« Jeder, der schon einmal Stimmaufnahmen gemacht hat, wird dies bestätigen: Natürlich klingt die eigene Stimme im Kopf ihres Besitzers (besitzt man seine Stimme?) anders, sodass Aufnahmen der Stimme den Besitzer unweigerlich einem Gefühl der Selbstentfremdung aussetzen.

Allerdings hallt Holters Stimme auf *Have You In My Wilderness* weniger als in der Vergangenheit. Dazu sagt sie, der Gesang auf *Loud City Song* sei noch so abgemischt, als stehe sie auf einer Konzertsaal-Bühne vor einem Publikum, während auf *Have You In My Wilderness* der Eindruck entstehen solle, sie sitze allein mit dem Hörer in einem Zimmer. Was natürlich zum Thema Intimität und Liebeslied passt.

Auch wurde das Instrumentarium wieder etwas entschlackt: Es gibt keine Bläser, eine Violine sowie ein Cello erzeugen durch zahlreiche Overdubs die atmosphärisch maßgeblichen Flächen. »Cole ist fantastisch darin, aus all diesen Takes die richtigen herauszusuchen und zu einem Ganzen zusammenzufügen. Seine Editierfähigkeit ist sehr hilfreich. Im Stück ›Vasquez‹ zum Beispiel improvisierte ich auf meinem Keyboard mit einem gesampleten Saxofon-Sound ein ewig langes Solo. Und er schnitt daraus dann ein auf eine Art perfektes Solo zusammen, wie ich es nie hinbekommen hätte.«

Trotz hilfreichem Produzent und kleinerer Band erwies sich die Produktion des Albums als komplizierter Prozess. »Tatsächlich war es sehr schwer, dieses Album fertigzustellen«, so Holter. »Einige der Stücke, zum Beispiel ›Betsy On The Roof‹, hatte ich bereits 2011 als Demos aufgenommen. Ich wusste, dass ich sie auf einem Album herausbringen wollte. Ich brauchte also andere Stücke, die zu ihnen passten. Aber als diese fertig und wir schließlich im Studio waren, klang das Ergebnis oft nicht so, wie ich es, ausgehend von der Demo-Version, gern gehabt hätte. Ich habe am Ende auch erstaunlich lange gebraucht, um die Reihenfolge der Lieder festzulegen. Vielleicht hatte es auch etwas damit zu tun, dass es sich bei den Songs nicht um eine klare, lineare Vision handelt. Sondern eher um eine Gruppe verschiedener Geschichten, die irgendwie zusammenpassen mussten.«

»Die eigene Stimme trocken aufgenommen zu hören, kann ein ganz schön unangenehmes Erlebnis sein.«

Oder eben um Fragmente von Geschichten. Wie etwa im Titellied »Have You In My Wilderness«, das als beatloser Spären-Walzer das Album abschließt, und dessen kurz gefasster Text die Liebe

eines Mannes zu einer Frau andeutet, die sich hierfür aber nicht zu begeistern scheint. Was ist diese Wildnis, in der er sie zu haben (wollen) scheint? Eine innerliche? Eine romantische? »Für mich ist Wildnis sehr unheimlich. Ich komme aus der Großstadt! Zu sagen, man wolle jemand in seiner Wildnis haben, heißt so viel wie: Ich möchte jemand besitzen und in meine eigene gruselige Welt bringen«, sagt Holter mit einem Lachen. »Mit diesen Liedern geht es mir vor allem um dieses Besitzenwollen, das in so vielen Beziehungen und Verbindungen eine entscheidende Rolle zu spielen scheint. Deswegen fand ich auch, dass dieser Titel das Album gut zusammenfasst. Ich würde sagen, das Besitzergreifende ist tendenziell eher eine männliche Eigenschaft. Aber jedenfalls ist dieses Album der Versuch, in verschiedenen Perspektiven mit beiden Rollen und Empfindlichkeiten zu sympathisieren.«

»Ich würde sagen, das Besitzergreifende ist tendenziell eher eine männliche Eigenschaft.«

»All the people run from the horizon« ist eine weitere Zeile, die sich beim Hören des Albums besonders einprägt. Dieses simple, hübsche und doch einigermaßen mysteriöse Bild wird dem/der Ich-Erzähler/in des Stückes »How Long?« von einer Hellseherin eingeflüstert. Holter wiederholt es im finalen Anschwellen des Stückes mantraartig und traumgleich. »Diese Zeile handelt eigentlich von Leuten, die vor etwas wegrennen, vor etwas, dem sie sich nicht stellen wollen. Ich schrieb dieses Stück vor einem Jahr, als ich einige Zeit in Berlin verbracht habe. Dabei las ich passenderweise Christopher Isherwoods *The Berlin Story*, das 1931 in Berlin spielt, also in einer gruseligen Zeit. Den Charakter der Sally Bowles, die auch in meinem Lied erscheint, kennt man ja aus *Cabaret*, der Verfilmung des Buches. Jedenfalls stellte ich mir all diese Menschen in dieser bedrückenden Atmosphäre vor, während der Depression, in Armut, Chaos.« Das in Isherwoods Roman natürlich auch beschriebene Heraufdräuen des Naziregimes lässt Holter höflich aus, um mit einer aktuellen Beobachtung fortzufahren: »Gleichzeitig sah ich all diese Leute, die heute nach Berlin kommen – nahezu alle meine Freunde leben inzwischen hier –, und dachte mir: natürlich ist es verständlich, dass ihr hierher kommt, aber ihr seid keine Flüchtlinge im klassischen Sinne, ihr rennt einfach so weg. So entstand das Bild für diese Zeile.« War sie damals selbst in Versuchung, es den zigtausenden internationalen Kreativen und Partysuchenden nachzutun und nach Berlin zu ziehen? »Ich habe mit dem Gedanken gespielt, doch für mich war es aus verschiedenen Gründen nicht sinnvoll. Ich kenne aber viele Leute, für die das anders ist.«

Holter bleibt also lieber in Los Angeles. Dort wurde sie 1984 geboren, dort wohnt sie seither. Und dort studierte sie auch klassische Komposition. Wie oben erwähnt, widmete sie ihrer Heimatstadt ein Album. Schon so manches klassische Werk der Popgeschichte hatte L.A. zum Thema. Pop-Platten über griechische Tragödien gibt es indes seltener: Holters Debütalbum *Tragedy*, das 2011 erschien, basiert auf der Tragödie *Hippolytos* von Euripides. Auf die Frage, welche spezifisch literarisch inspirierten (oder anderen) Pop-Platten ihr besonders gefallen, denkt sie eine Weile nach. Dann beginnt sie, nach etwas auf ihrem Smartphone zu suchen. Schließlich findet sie es und – es erklingt ein Chorsatz von Josquin. »Ich finde es oft leichter, solche ältere Musik als eindeutigen Einfluss zu benennen. Im Zusammenhang mit Ihrer Frage würde ich sagen: Vielleicht hat das damit zu tun, dass ich Komposition studiert und oft an Werken gelernt habe, die, wie natürlich auch bei Josquin, mit Textvorlage komponiert wurden. Jedenfalls ist es eigentlich immer so, dass ich auf einmal so eine Art Eingebung für ein Konzept oder eine Vorlage für das nächste Album habe, und dabei bleibt es dann auch. Ich weiß dann genau, ich muss es so machen.«

An anderer Stelle nennt sie Robert Wyatt auf die Frage nach einem Musiker, zu dem sie eine Affinität verspürt. »Nicht so sehr sein Schlagzeugspiel, aber dieser Wille, poetische Musik zu machen.« Weitere musikalische Einflüsse nennt Holter nicht. Die müssen aber, soviel lässt sich erraten, recht disparat sein. So lässt das von ihr häufig verwendete Cembalo, mit dem auch »Feel You«, das Eröffnungsstück des aktuellen Albums, beginnt, auf eine gewisse Affinität sowohl zur Barockmusik als auch zu Filmsoundtracks der Sechziger und Siebziger schließen, in denen das Instrument häufig verwendet wurde. Überhaupt klingt das neue Album stark nach Siebziger-Produktion, ein Sound, der sich hervorragend fürs nostalgisch Verwehte, verträumt Balladeske, aber auch für gelegentliche subtile Streicher-Dissonanzen eignet. »Ein Journalist nannte den Klang des Albums ›golden‹. Das fasst ziemlich gut zusammen, was ich klanglich erreichen wollte. Golden und warm. Generell möchte ich nicht nach einem bestimmten Genre klingen oder mich zu sehr festlegen. Als ich begann, Musik zu machen, ging es darum, ob und, wenn ja, welchen Bühnennamen ich annehmen sollte. Julia … irgendwas. Aber ich dachte, dann bin ich immer nur dieses eine Irgendwas, und das wollte ich nicht.«

Zum Abschluss wollen wir von Julia Holter drei Eigenschaften wissen, die definitiv *nicht* auf sie zutreffen. Lange überlegen muss sie nicht, um »entschlussfreudig, akademisch, aggressiv«, zu antworten. ›Nicht akademisch‹ lassen wir mal dahingestellt. Also friedfertig und unentschlossen, schlussendlich dann aber intuitiv handelnd? »Das könnte man so sagen, ja! Neulich fand ich heraus, dass ich, medizinisch gesprochen, als ›hypersensibel‹ zu bezeichnen bin. Wenn man darüber im Internet liest, kann man sich allerdings vorstellen, dass jeder denkt, dass das auf ihn zutrifft: Angst vor zu vielen Menschen, äußerst geräuschempfindlich und so weiter. Aber es beschreibt mich ganz gut.«

Holter gibt bereitwillig Antworten, hält aber dennoch vieles meisterhaft im Vagen und betont ihr – der eingangs genannten These zufolge recht zeitgemäßes – Bedürfnis nach Verwischung, Nicht-Festlegung. Die es natürlich braucht, wenn man die Liebe darstellt, wie sie wohl ist: viele Andeutungen, die in Strudeln zusammen auf einem dunklen Strom tanzen. Oder auf einer Milchstraße. Oder einem verwaschenen Instagram-Foto, auf dem man nichts erkennt, das einen aber seltsam berührt. Wie diese Bilder aussehen, so klingt das neue Album von Julia Holter.

JULIA HOLTER
HAVE YOU IN MY WILDERNESS
DOMINO / ROUGH TRADE

POFALTE

HOLGER IN'T VELD
SCHREIBT ÜBER DIE ABGRÜNDE DES TÄGLICHEN ERNÄHRUNGSWAHNSINNS

NICHT OHNE DIE WOLFSBOHNE

ILLUSTRATION PATRICK KLOSE

Welcome back to Pofalte, home of the truth! Eine wichtige Sinnfrage, um in babylonischen Laberhöllen einen klaren Kopf zu bewahren, ist die nach dem Inhalt. Um diesen auszuweisen, werden die Zutaten auf industriell gefertigten Lebensmitteln aufgelistet. Sofern man Fertigessen kauft, könnte man also glücklich feststellen, dass etwa Tiefkühlpizza positiv besetzte Dinge wie Spinat oder Paprika enthält. Geht man allerdings einigermaßen wach durch die Welt, sollte klar sein, dass diese Zutaten nicht automatisch die Nährstoffe enthalten, die man gemeinhin mit ihnen assoziiert.

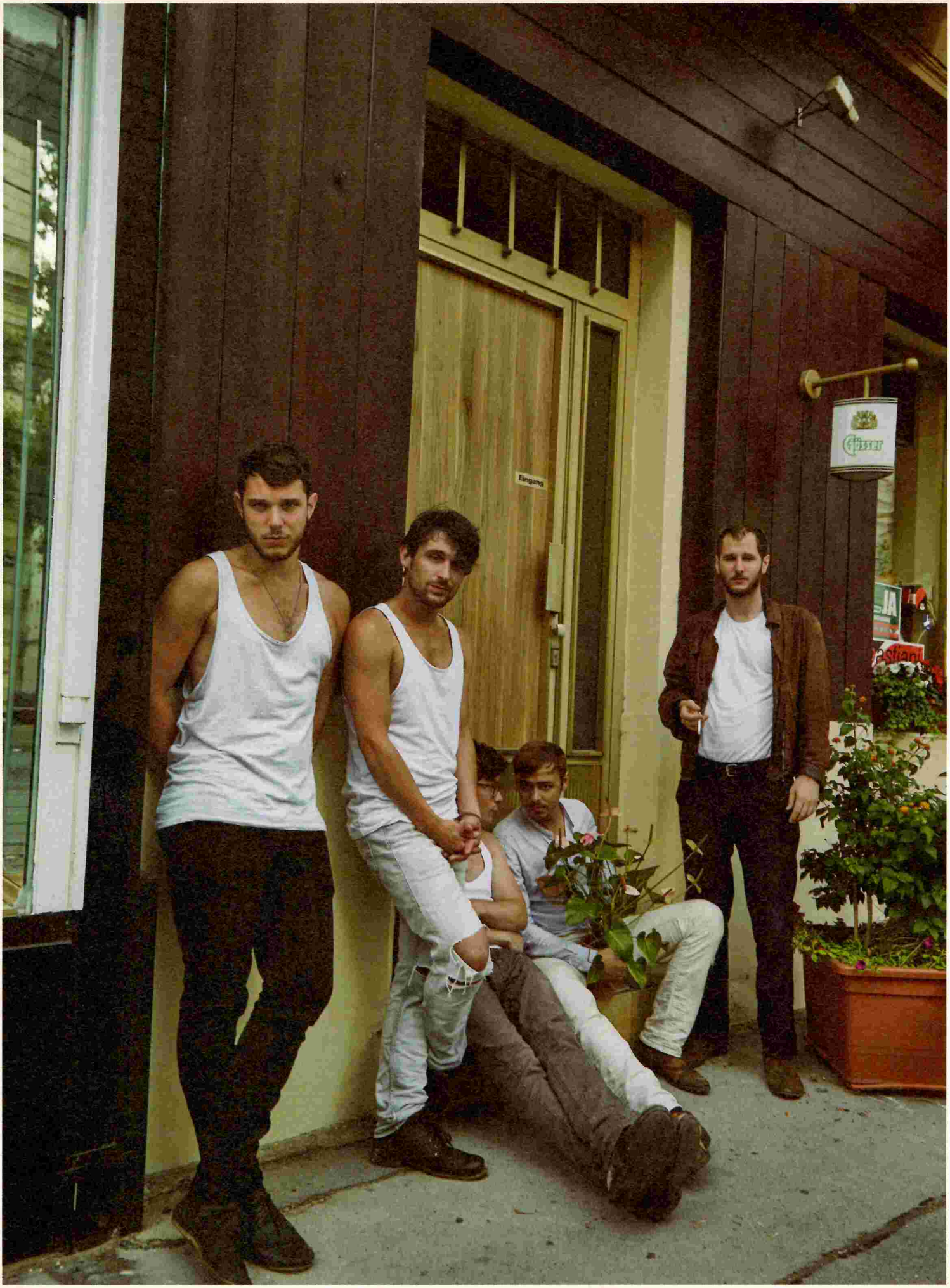
Bereits 1992 konstatierte die UN-Konferenz für Umwelt und Entwicklung, dass der Mineralgehalt im Ackerland konventionell bewirtschafteter Regionen über die letzten hundert Jahre um 55 bis 85 Prozent abgenommen hat. »Wir können nicht länger sagen: ›Iss dein Obst und Gemüse, dann bekommst du die Vitamine und Mineralstoffe, die du brauchst.‹ Obst und Gemüse sind in unseren Ländern in Fülle vorhanden, aber es fehlt ihnen ein Teil der essenziellen Nährstoffe, die sie einst enthielten«, schreibt der Gastroenterologe Dr. Hiromi Shinya.

Verdammt! Wir sollen also nicht nur die mikroskopischen Zutatenlisten lesen, sondern auch noch checken, was sie im Einzelnen zu bedeuten haben. Eine relativ unbekannte potenzielle Zutat sind Lupinen, auch Wolfsbohnen genannt, eine Pflanzengattung aus der Familie der Hülsenfrüchte. Ihre »Bohnen« sind eigentlich Samen, die durch einen Proteingehalt von 18 Prozent mit Soja zu vergleichen sind und alle acht essenziellen Aminosäuren liefern, die der Mensch benötigt. Das Lupineneiweiß ist zudem nahezu frei von harnsäurebildenden Purinen – also basisch – und damit auch hilfreich bei rheumatischen Erkrankungen. Zudem sind sie gänzlich cholesterinfrei und durch einen hohen Anteil ungesättigter Fettsäuren, von Beta-Carotin und Vitamin E eindeutig antioxidativ.

Aber was macht man jetzt am besten mit den verdammten Lupinen? Nun: in Mehlform sind sie für Getränke und Brei aller Art verwendbar. Lupinen ersetzen Ei und logischerweise auch Sojamehl, was neben einer gehörigen Portion Power und Gesundheit auch noch zu fluffigen Backergebnissen führt. »Unkritisch zusammengegoogelter Wellness-Müll«, höre ich jetzt mein Bio-bashendes Umfeld murmeln. Und meine Antwort lautet: Es ist mir egal. Wobei ich so viele Quellen wie möglich berücksichtigt und selbst einige Lupinenprodukte probiert und für gut befunden habe.

Apropos Google: Die heißeste neue Gründerwelle im Silicon Valley beschäftigt sich mit Pflanzenforschung. »Sie alle haben den Ehrgeiz, neue Lebensmittel aus pflanzlichen Bestandteilen zu schaffen, und sie versichern, diese seien gesünder, billiger und ebenso schmackhaft wie Fleisch, Eier, Milchprodukte und andere tierische Erzeugnisse – bei wesentlich geringeren Umweltauswirkungen«, schrieb das *Greenpeace-Magazin* im Mai dieses Jahres. Und weil all diese Dinge in Kalifornien geschehen, ist der Anspruch natürlich besonders groß: »Wir wollen ein Produkt, über das jemand, der Burger liebt, sagen würde: Das ist besser als alle Burger, die ich je gegessen habe«, sagt Patrick Brown vom Startup Beyond Meat.

Und hierzulande? Passiert diesbezüglich eher wenig. Dabei wäre die wundersame Wolfsbohne eine Steilvorlage, denn die Pflanze wächst genau hier, auf unseren Böden. Kein Soja-Import, keine Brandrodung. Und: Lupinen lockern die Erde.



Ohne Sackerl, dafür mit Tschick: Christian Hummer, Manuel Poppe, Lukas Hasitschka, Ray Weber und Michael Marco Fitzthum in ihrem natürlichen Habitat in Wien

Text Arno Raffeiner **Fotos** Irina Gavrich

Wanda sind nicht die letzte Rock'n'Roll-Band der Welt. Aber die erste, die die Welt mit Schönbrunnerdeutsch erobern will. Die den Jedermann mit Tschick, Schnaps und Schmäh von den Fesseln der Kontrollgesellschaft befreit – oder ihm zumindest bei den kleinen Grenzüberschreitungen behilflich ist. So besagt es der Mythos, den Wanda und ihr Umfeld um sich selbst geschaffen haben. Ein kleiner Lokalaugenschein bei dieser großen Schrammelsensation: im Brunnen und im Beisl in Wien.

WANDA

Volkslieder für alle

Wie herzig! Die Fußgängerampeln im Zentrum von Wien blinken Liebe. Sie zeigen, in unterschiedlichen Paarkonstellationen, Männlein und Weiblein, wie sie mit pochenden roten Herzen nebeneinander stehen. Bei Grün spazieren sie Händchen haltend los, ein leuchtendes Herz zwischen ihnen. Der Wienreisende wundert sich: Ist in der Stadtverwaltung das Amore-Zeitalter angebrochen? Will der seit 1994 regierende und bei der nächsten Wahl im Oktober ernsthaft von rechts bedrängte SPÖ-Bürgermeister Michael Häupl mit einem rot-grünen Herzchenampelfestival auch den 30 Prozent FPÖ-Wählern zeigen, wofür er steht?

Denkbar wäre es. Die offizielle Version der Lovestory ist allerdings, dass Conchita Wurst die Liebe in die Stadt gebracht hat. Nach ihrem Sieg beim Eurovision Song Contest fand der Schlagerwettbewerb 2015 zum ersten Mal seit 48 Jahren (nach Udo Jürgens' Erfolg mit »Merci, Chérie«) wieder in Österreich statt. Und in Wien wurde beschlossen, beim ESC Hetero-, Homo- und Cousinen-Liebende aller Länder mit Herz zu empfangen.

Die Hymne der Letzteren wurde wie Wursts »Rise Like A Phoenix« ebenfalls in Wien geschrieben. Sie geht los mit den Zeilen »Ich kann sicher nicht mit meiner Cousine schlafen / Obwohl ich gerne würde«, heißt »Bologna« und stammt von der Band Wanda. Mit diesem Lied und ihrem Debütalbum *Amore* wurden Wanda schnell zu einer musikalischen Sensation, auch wenn sie betont unsensationell klingen. Die fünf Endzwanziger aus Wien spielen Schrammel-Rock mit Lokalkolorit, lässig aus dem Bauch heraus, Kippe im Mundwinkel, Dosenbier in der Hand. Sänger Michael Marco Fitzthum alias Marco Michael Wanda ist vor allem bekannt dafür, selbst bei hitzigsten Bühneneinsätzen seine Lederjacke nicht abzulegen, zum Ausgleich aber das Hemd aufzuknöpfen.

Auf den Straßen Wiens hat es fast 40 Grad, es ist einer der heißesten Tage des Sommers. Fitzthum sitzt mit seinen Bandkollegen Manuel Poppe (Gitarre), Christian Hummer (Keyboard), Ray Weber (Bass) und Lukas Hasitschka (Schlagzeug) im Cafe Mary, einem typischen Wiener Beisl, dessen Namen man nennen darf, weil Wanda hier nicht regelmäßig zu Gast sind. Repräsentativer Einzeiler am Tisch: »Meine Tschick sind in deinem Sackerl.« Für einen der Wanda-Ohrwurmrefrains würde das vielleicht nicht reichen, als Strophenvers aber bestimmt durchgehen. Konstante Nikotinzufuhr als *pars pro toto* der Lebenseinstellung, kollektiver Zusammenhalt, Meins ist in Deinem – damit ist ein Großteil der Themen dieser Band benannt.

Michael Marco Fitzthum

»Hier ist nichts passiert, was nicht genau geplant war.«

Fitzthum trägt seine Lederjacke. Er schwitzt nicht. Zumindest sieht man ihn nicht schwitzen, weil er sowieso platschnass ist, Gulaschsuppe löffelt und vor sich hin trocknet. Wandas neuestes Hobby: baden gehen. Nicht metaphorisch, sondern wörtlich verstanden. Auf dem Coverfoto ihres zweiten Albums steht die Band am und teilweise im Wasser und fischt nach dem titelgebenden *Bussi*. Im Video zum Song »Bussi Baby« taucht Fitzthum in voller Montur zwischen überlebensgroßen weiblichen Schenkeln ab, die, so wird kolportiert, Ronja von Rönne gehören, einer jungen Autorin, die sich nach eigenen Angaben vor dem Feminismus, offensichtlich aber nicht vor nassem Rindsleder ekelt. Und auch vor der Kamera der SPEX-Fotografin geht die Band in Nullkommanichts ins Wasser, sie steigt nämlich kollektiv ins Brunnenbecken des prunkvollen Treppenaufgangs der Strudlhofstiege.

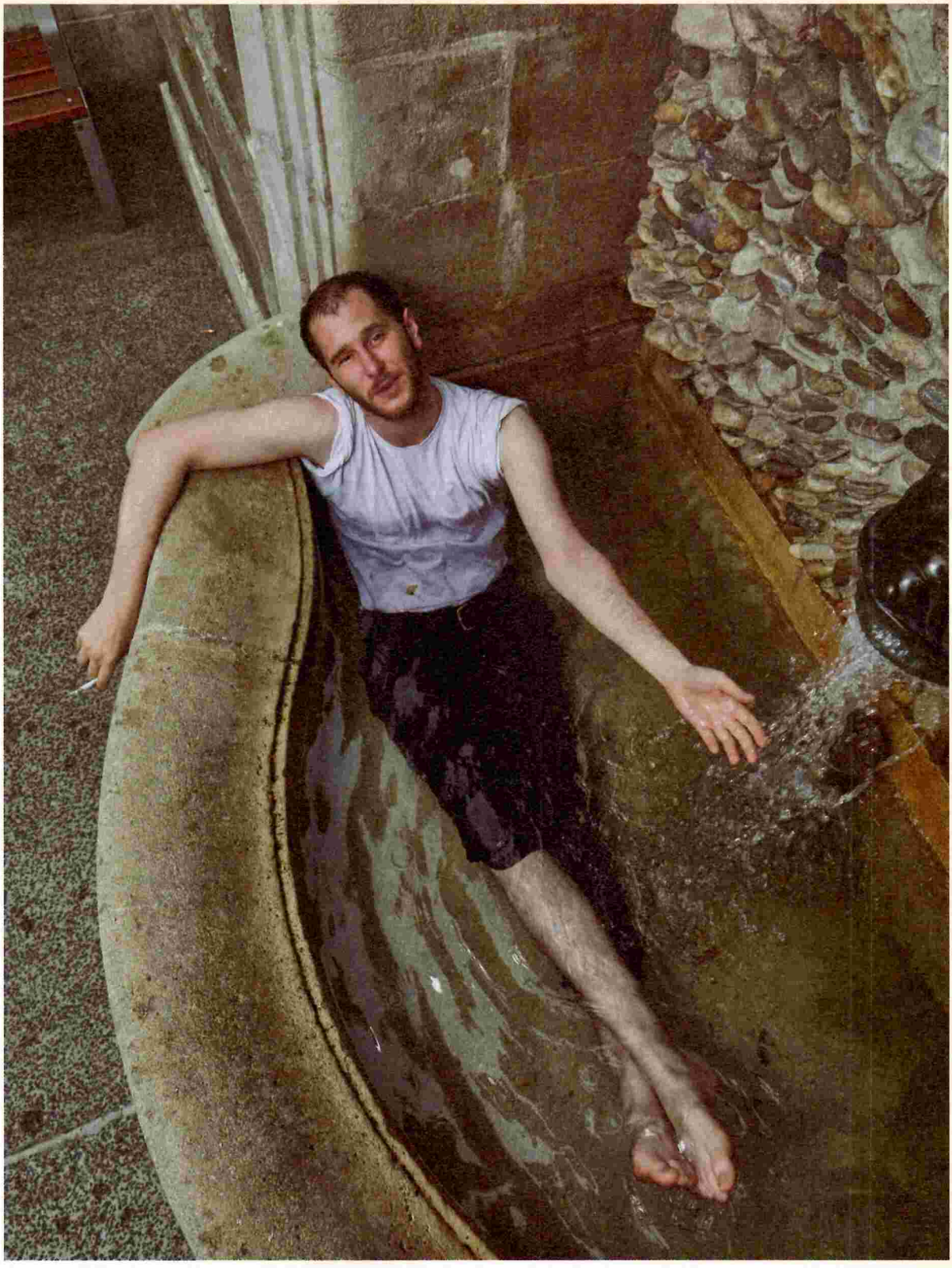
Fitzthum hatte die im neunten Wiener Gemeindebezirk zwischen Universität, Sigmund-Freud-Museum und Franz-Josefs-Bahnhof gelegene Sehenswürdigkeit als Treffpunkt vorgeschlagen. Heimito von Doderer, einer der erfolgreichsten österreichischen Schriftsteller der Nachkriegszeit, großer Chronist der Stadt Wien und des Untergangs der K.u.K-Monarchie, besang die Treppe in seinem bekanntesten Werk, dem 900-Seiten-Wälzer *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre*. In einem Land, das innerhalb von weniger als 30 Jahren zwei Mal vom Teil eines Riesenreichs auf Kompaktgröße zusammengeschrumpft war, erzählte Doderer vom Glanz und den in süßer Verwesung befindlichen Werten von einst. Neben dem Brunnen, der ab sofort nur mehr Wanda-Badewanne heißen wird, hängt eine Tafel mit Doderer-Versen. »Viel ist hingesunken uns zur Trauer / Und das Schöne zeigt die kleinste Dauer«, steht da in Stein gemeißelt. Es könnte gleich mit einem Wanda-Refrain weitergehen: »1, 2, 3, 4 / Es ist so schön bei dir.«

Die Ortswahl ist, so wie das neue Band-Hobby, nicht symbolisch zu verstehen. Fitzthum hat einfach einige Jahre lang direkt an der Strudlhofstiege gewohnt, trauert dem Viertel seither nach und wollte dort immer schon Bandfotos machen lassen. »Ich habe alle Lieder da oben in dieser Wohnung geschrieben«, erzählt er wenig später im Beisl um die Ecke, während er löffelt und trocknet und alles, was er mit Ende 20 an Haupthaar verliert, doppelt und dreifach an Charisma dazuzugewinnen scheint.

Fitzthum ist voller Nostalgie für den neunten Bezirk, hasst hingegen seine aktuelle Wohngegend, obwohl er seit seinem Umzug vor einem Jahr kaum zu Hause, sondern ständig auf Tour ist. Er ist auch voller Nostalgie für die Zukunft, malt sich aus, wie er in einem kleinen Ort eine Stunde von Wien entfernt zwischen Weinbergen unbehelligt von den Wanda-Fans das Eremitenleben führt, von dem er immer geträumt habe. Die Gegenwart kommt bei ihm hauptsächlich als eine Idee vor, die er schon vor Jahren hatte und jetzt endlich verwirklicht sieht. Und als ein konstanter Fluss von Arbeit, in dem man sich rund um die Uhr abstrampelt und alles gibt, um dem drohenden *9-to-5*-Leben zu entgehen.

»Gundsätzlich kann man sagen: Hier ist nichts passiert, was nicht genau geplant war«, stellt Fitzthum in Bezug auf seine Band klar. »Wir wussten, dass das groß wird, weil das in den Liedern angelegt war, ganz fundamental. Wir sind keine Truppe von fünf Wiener Alkoholikerstrizzis, die zufällig die österreichischen Charts stürmen. Wir sind alle Profis, wir wollen davon leben, wir wollen arbeiten. Die Alternative kennen wir, das wären Brotberufe gewesen, und darauf hat keiner Lust. Wir haben immer gewusst: Die Lieder sind so gut, dass das Publikum sie selbst entdecken wird.«

Wanda ist ein Masterplan. Hier wird nicht weniger überlegt agiert als bei, sagen wir, FKA Twigs, nur ist das mit dem Hairstyling nicht so kompliziert, und auch die Nagelstudiorechnungen fallen bei den Gesamtproduktionskosten weniger ins Gewicht. Nachdem Fitzthum jahrelang in Wiener Musikkneipen herumgejammt hatte, fing er an, Songs auf Schönbrunnerdeutsch zu texten, einem vor allem in seinen dunklen Vokalen und derben Diphthongen Wienerisch gefärbten Idiom, das ansonsten der Schriftsprache näher steht als dem Wiener Dialekt. Fitzthum hatte schnell die Gewissheit, damit etwas Großes geschaffen zu haben. Noch bevor sich Wanda



30 Sekunden lederjackenfrei:
Michael Marco Fitzthum bei der Einweihung der Wanda-Badewanne

formierten, kam 2011 Paul Gallister als Produzent ins Spiel. »Die Kurzfassung ist: Marco hat mir sieben Lieder vorgespielt. Und ich hatte den ganzen Tag Ohrwürmer von allen sieben, obwohl ich sie nur einmal gehört habe«, erzählt Gallister morgens in einem Wanda-Stammbeisl, dessen Namen man also nicht nennen darf, über einer Tasse Kaffee.

Gallister ist als Komponist für Film und Fernsehen und als Arrangeur gut im Geschäft. Für Conchita Wursts »Rise Like A Phoenix« hat er die dramatischen Streicher orchestriert, für Michael Marco Fitzthum nimmt er sich seit jenem Ohrwurmtag der rohen Songskizzen an und überlegt, wie sie musikalisch am besten umzusetzen sind. »Ich erinnere mich an ein Gespräch in meiner Küche vor ungefähr vier Jahren, bei dem Marco gesagt hat: ›Fünf Typen in Lederjacke und Männerchöre.‹ Ich bin ziemlich sicher, dass die Idee sehr alt ist«, sagt Gallister über die Vision, mit der er als Produzent von Anfang an arbeitete. »Es darf keine Schnörksel geben. Die Musik muss klingen, als würden fünf Jungs mit ihren Zigaretten im Proberaum stehen.«

In der Tat, der Wanda-Sound wirkt dünn, wie mit Absicht zugespitzt. Der Gesang steht weit im Vordergrund, angezerrt und verschludert, bei den betonten Silben breit schönbrunnerlnd hingerotzt, in den Refrains gegrölt. Die Gitarre darf auch mal solieren,

das Schlagzeug poltert, der Rest ist Begleitband. Wichtiger als die Musik sind allerdings die weichen Faktoren, aus denen im Pop seit jeher die Stars gemacht werden: Bauchgefühl, Hüftschwung, Koketterie, Scheißmichnix. Von keinem dieser Faktoren zeigen Wanda auffallend viel, aber eben immer gerade genug. Man könnte sagen: Wanda machen es einem einfach zu einfach. Aber genau darum geht es ihnen. An die Qualität der Band, sich sofort und unmittelbar zu vermitteln – schon nach einem Blick auf das Albumcover oder nach drei im Chor gegrölten Worten kapiert man, worum es geht –, darf man glauben.

»Wir wollen in der Musikgeschichte so alt und würdevoll dastehen wie ein kubanisches Auto«, erklärt Fitzthum, »wir wollen kein Rennwagen sein, wir wollen kein Trend sein.« Eine kleine Spitze gegen die *Maschin* der Wiener Band Bilderbuch, mit deren künstlichem Oberflächenpop Wanda wegen der gemeinsamen Heimatstadt immer wieder in Verbindung gebracht werden. Aber es nützt nix. Ein Trend sind Wanda trotzdem.

Michael Marco Fitzthum **»Wir wollen in der Musikgeschichte so alt und würdevoll dastehen wie ein kubanisches Auto.«**

2012, kurz nachdem die Besetzung komplett war, ließ die Band im Bekanntenkreis ein Demo zirkulieren, auf dem das Debüt fast komplett enthalten war. Schon bei den ersten Konzerten sang das Publikum jede Zeile mit, heißt es. Stefan Redelsteiner, zu jener Zeit eine Art Indierock-Papst in Wien (mittlerweile kann man die Vorsilbe weglassen), nahm die Band, nicht ohne kleinere Anlaufschwierigkeiten, auf seinem Label Problembär Records unter Vertrag, im Oktober 2014 erschien dort *Amore*. Das Album erreichte in Österreich Platinstatus, verkaufte sich in Deutschland über 20.000 Mal und rund weitere 5000 Mal in der Schweiz.

Nachdem mittlerweile so ziemlich jeder die frohe *Amore*-Botschaft vernommen hat, gibt es jetzt für alle ein *Bussi*. »Textlich ist es praktisch ein Evangelium mehr«, sagt Fitzthum. »Und dann kommt noch eines dazu. Ich glaube, ich werde mein Leben lang nur über Dinge schreiben, die mich wirklich beschäftigen. Und das ist eh immer dasselbe.« *Bussi* entstand zu einem Großteil noch vor der Veröffentlichung des ersten Albums. Reizworte wie »Amore« und »Bologna«, Themenfelder wie die leeren Flaschen vom Vortag und das Gefühl, zum Sterben in Wien verdammt zu sein, legen ein Netz von Beziehungen über beide Alben und vermitteln das Gefühl, in eine Welt aus versoffenen Charakteren in hoffnungslos romantischer Szenerie eintauchen zu können. Besser natürlich: durch sie zu torkeln. Die gossenpoetischen Verkürzungen in Fitzthums Texten schaffen Andeutungsräume, die vom Publikum leicht selbst zu füllen sind. Die niederschwelligen Angebote von Ausbruch und Exzess – Tschick, Schnaps, zerriss'ne Jeans – werden dankbar, ja geradezu euphorisch angenommen.

Fitzthum versteht seine Songs als Volkslieder: »Ich habe mir Volkslieder gewünscht. Für mich ist ›Ganz Wien‹ von Falco ein Volkslied, der ›Zentralfriedhof‹ vom Ambros ist ein Volkslied, und ›Macht kaputt, was euch kaputt macht‹ von Rio Reiser ist auch ein Volkslied. Das ist der Anspruch, den ich an meine Arbeit als Liedermacher stelle: etwas zum Kanon des europäischen Liedguts beizutragen.« Von Austropop will im Cafe Mary keiner reden, das machen höchstens die Medien in Deutschland. Im Gespräch fallen ein paar obligatorische Namen aus dem Kanon der Popmusik österreichischer Provenienz (nicht genannt werden: Ostbahn-Kurti, Peter Cornelius, Stefanie Werger, Soap & Skin, Kreisky, Crack Ignaz), aber mit selbst gezogenen Vergleichen hält man sich zurück. Was die wenigen Ausnahmen umso gewichtiger macht.

Die ins Spiel gebrachten Bezugsgrößen sind nicht schüchtern gewählt: »Wanda ist für mich persönlich mehr John Lennon und Yoko Ono als Gunter Sachs und Brigitte Bardot«, erklärt Fitzthum. Die Beatles werden mehrfach genannt, die Heilige Schrift kommt ins Spiel und als jüngste Referenz eine Basslinie, von der Ray Weber an der Strudelhofstiege minutenlang schwärmt. Sie stammt aus einem Song von Michael Jacksons Album *Off The Wall* von 1979.

Wanda wären die Letzten, die diesem Eindruck des Hoch-hinaus-Wollens und der Nicht-gerade-Vorwärtsgewandtheit ihrer Musik widersprechen würden. Fitzthum sagt: »Wir machen es so, wie es alle Großen früher gemacht haben. Die haben einfach Lieder geschrieben und diese Lieder gespielt, und wenn das vier Akkorde waren, waren das vier Akkorde. Es geht um die Stimme und den Text, das ist Popmusik. Kein Mensch braucht etwas anderes.«

Die Markierungen zum Zwecke der Distinktion sind auch eindeutig: Helene Fischer, Hansi Hinterseer, Ja, Panik, Tocotronic. Gegen die letzteren beiden grenzen Wanda sich ab, weil die sich wiederum gegen bestimmte Dinge abgrenzen, und vielleicht auch weil sie mit ihrer ausgestellten Schlauheit irgendwie nerven. »Intellektuell rüberkommen« wäre ein ziemlich übler Diss gegen Wanda. Aber Fitzthum und seine Band agieren viel zu clever und lässig, als dass das passieren könnte. Wanda machen Musik, die gegen nichts sein will. Höchstens gegen das Dagegen-Sein. Und die umso lieber behauptet, für alles zu sein, vor allem für das Dafür-Sein. Was mitunter problematisch wird, wie Manager Stefan Redelsteiner vorführt, wenn er sich ohne Not in der von ihm angestimmten Verbrüderungsrhetorik verheddert.

»Die Zielgruppe von Wanda ist jeder«, erklärt Redelsteiner. »Man will jeden erreichen, weil man eine verbrüdernde Botschaft aussendet. Das kann ein Hipster sein, ein Nerd, ein Plattensammler, das kann ein 15-jähriges Schulkind sein, es kann aber auch eine Putzfrau sein, es kann auch ein FPÖ- oder, auf Deutschland übertragen, ein CSU-Wähler sein. In dem Moment, in dem man Leute ausschließt, wird man nie eine Verständigung erreichen. Wenn ein FPÖ-Wähler Wanda hört, hat er zumindest diese eine gute Eigenschaft in seinem Leben: dass er sich Lieder über die Liebe anhört. Das ist ja das Schönste, was es gibt.«

Volkslieder für alle! Wer das als Programm ausgibt, muss sich eben auch irgendwie zurechtlegen, wie er sich zu 30 Prozent seiner potenziellen Hörerschaft verhalten will. In Zeiten, in denen Stillschweigen, Verharmlosung und partielle Blindheit zur alltäglichen Routine von Politik und Staatsgewalt gehören, schätzt man immerhin die klar definierte Haltung des Wanda-Managers. Die Band selbst hält es eher mit den Gepflogenheiten vieler im Rampenlicht stehender Künstler: bloß nicht zu eindeutig werden. »Politik dürfen wir eh nicht reden«, sagt Fitzthum einmal nebenbei.

Dafür müssen Wanda bei jeder Gelegenheit beweisen, was für Spitzbuben sie sind. »Warum kenn ich mich nicht besser in dir aus?«, singt Fitzthum, wenn es mit einer Frau, der im Songtitel genannten »Mona Lisa der Lobau«, nicht so recht klappen will. Bei aller Schludrigkeit geht es in dieser Sprache doch um die Nuancen, die in ihrer Beiläufigkeit immer prominent genug sind, um Signalwirkung zu haben. Man kann sich darauf verlassen, dass keine Gelegenheit für eine wohlfeile charmant-sexistische Provokation ausgelassen wird. Wenn hinterher wer nachfragt, war's im Zweifelsfall halt nur ein Schmäh, wie der Wiener sagt.

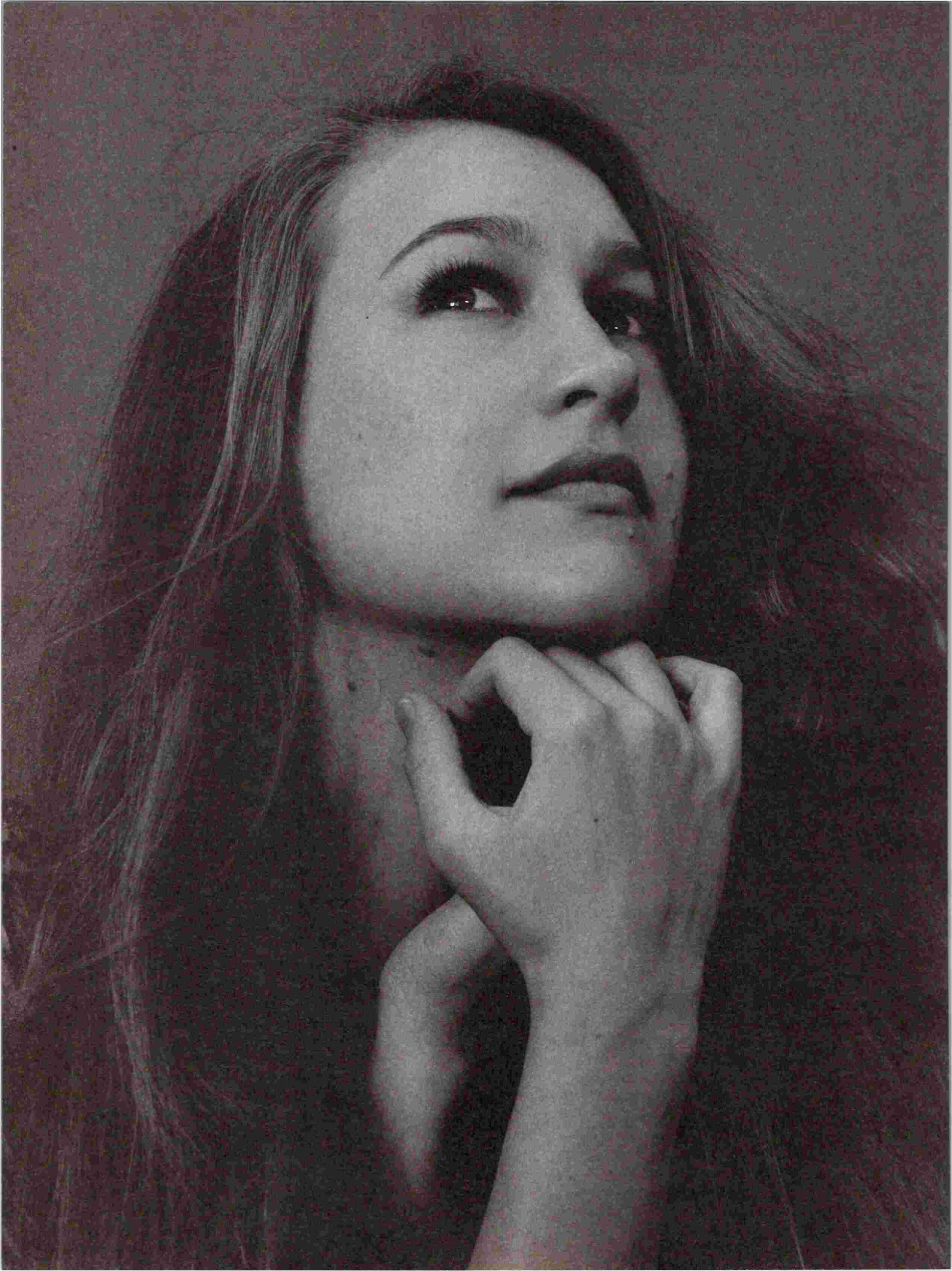
Schmäh führen ist uneigentliches Sprechen, reden im Als-ob-Modus. Was bedeuten kann, dass auch das Als-Ob nur Als-Ob ist und man die Dinge genau so meint, wie man sie sagt, nur halt nicht wirklich. Man lässt die Zwischentöne schillern, legt sich nicht fest, das Gegenüber wird's schon so verstehen, wie man es vielleicht gemeint haben könnte oder wie es das Gegenüber halt selbst verstehen will. Provokation, Augenzwinkern, Verkumpelung und So-war's-doch-nicht-gemeint-Versicherung – beim Schmäh-Führen ist all das auf einen Schlag zu haben.

Man darf Wanda also nicht ernst nehmen. Man kann sich diese Band ohne Schmäh gar nicht vorstellen. Ohne die mehr oder weniger schillernden Zwischentöne ihrer »Baby«-Verse, ohne ihre mehr oder weniger eindeutigen Macho-Posen, ohne ihre in Szene gesetzte Koketterie mit Grenzüberschreitungen genau dort, wo es nicht die geringste Mühe macht, Grenzen zu überschreiten.

Vielleicht muss man es daher als einen der besten Wanda-Scherze verstehen, wenn Fitzthum im Duktus größter Ernsthaftigkeit erklärt, es ginge ihm als Songwriter darum, »wahre Sätze« zu erfinden. »Ich glaube, ein Dichter oder ein Liedtexter versucht sein ganzes Leben lang, einen wahren Satz aufzuschreiben. Und ein wahrer Satz ist es dann, wenn ganz viele Menschen auf diesen Satz zeigen und sagen: ›Du bist wahr.‹ Das versuche ich jeden Tag meines Lebens.«

Paul Gallister versucht hingegen, seinen Arbeitstag endlich zu beginnen. Er hat seinen Kaffee im Wanda-Stammbeisl ausgetrunken und will zurück in sein Studio auf der anderen Straßenseite. Am Vortag hat er dort die letzten Arbeiten an *Bussi* abgeschlossen, er ist höchst zufrieden und gespannt, ob sich seine klaren Erwartungen erfüllen: »Nummer eins in drei Ländern.« Für den Rest der Woche beschäftigt Gallister sich mit dem Soundtrack zu einem Film, von dem er fast ebenso begeistert erzählt wie von seiner Arbeit mit Wanda. Titel: *Attack Of The Lederhosenzombies*, kein Schmäh. Was einen auf einen herzigen Gedanken bringt: Sind Wanda einfach eine Bande von Lederjackenzombies? Rock'n'Roll-Untote mit Lokalkolorit, auf deren Charme-Attacke offensichtlich sehr viele Opfer nur gewartet haben? Aber geh, nur ein Schmäh.

WANDA
BUSSI
VERTIGO BERLIN / UNIVERSAL



JOANNA

Wir wissen nichts

NEWSOM

Text Daniel Gerhardt **Fotos** Astrid Salomon

Auf dem neuen Album von Joanna Newsom geht es um Raum, Zeit und Krieg, die Bestechlichkeit von Worten, Ideen und Erinnerungen sowie Vögel, die nach oben fallen – um nicht weniger als die Weltformel also. Einsam zieht die Komponistin, Sängerin, Harfenistin, Pianistin und (jetzt neu) Fachfrau für 13 verschiedene Synthesizer ihre Kreise, ein echtes Original, das bisher alle Eingemeindungsversuche des Popbetriebs zurückschlagen konnte. Als nächstes sind die Naturgesetze dran.

Die Aufdröselung der Weltformel geschieht in 3081,5 Worten. Die Künstlerin verteilt sie auf die *Ozymandias*-Gedichte von Percy Bysshe Shelley und Horace Smith, das Van-Gogh-Gemälde »Wiese«, unter dem erst nach 200 Jahren ein übermaltes Frauenporträt entdeckt wurde, auf einige Siedlungen amerikanischer Ureinwohner vom Stamm der Lenni Lenape, die dort unter der Erde liegen, wo sich heute das Greenwich Village befindet, und auf John Purroy Mitchel, den »boy mayor of New York«, der im Alter von 38 Jahren abgewählt wurde, zur Air Force ging und vom Himmel fiel. Um jetzt mal nur Beispiele aus einem Song zu nennen, dem zweiten auf *Divers*, dem vierten Album von Joanna Newsom, der Harfenistin aus Nevada City, Kalifornien.

Der Song heißt »Sapokanikan«, er wurde vorab veröffentlicht und ist zugleich das Herzstück von *Divers*. Hier laufen die meisten der Gedanken zusammen, die sich Newsom in den letzten vier Jahren gemacht hat, Gedanken über Vermächtnisse, die dort entstehen, wo früher andere standen, über Geschichte, die ältere Geschichte überschreibt, und die einzig logische Schlussfolgerung, dass wir gar nichts wissen und gar nichts schaffen können, zumindest nichts, was von Dauer ist. Es liegt auf der Hand, dass Newsom diesen Umstand als Herausforderung betrachtet hat. Ihre Überlegungen auf *Divers* suchen nach Lücken im System, nach einer Art von Weltformel, mit der man Raum, Zeit und Vergänglichkeit vielleicht ein Schnippchen schlagen kann. Es ist auch keine Übertreibung, dass sie dabei ganz schön am Rad gedreht hat.

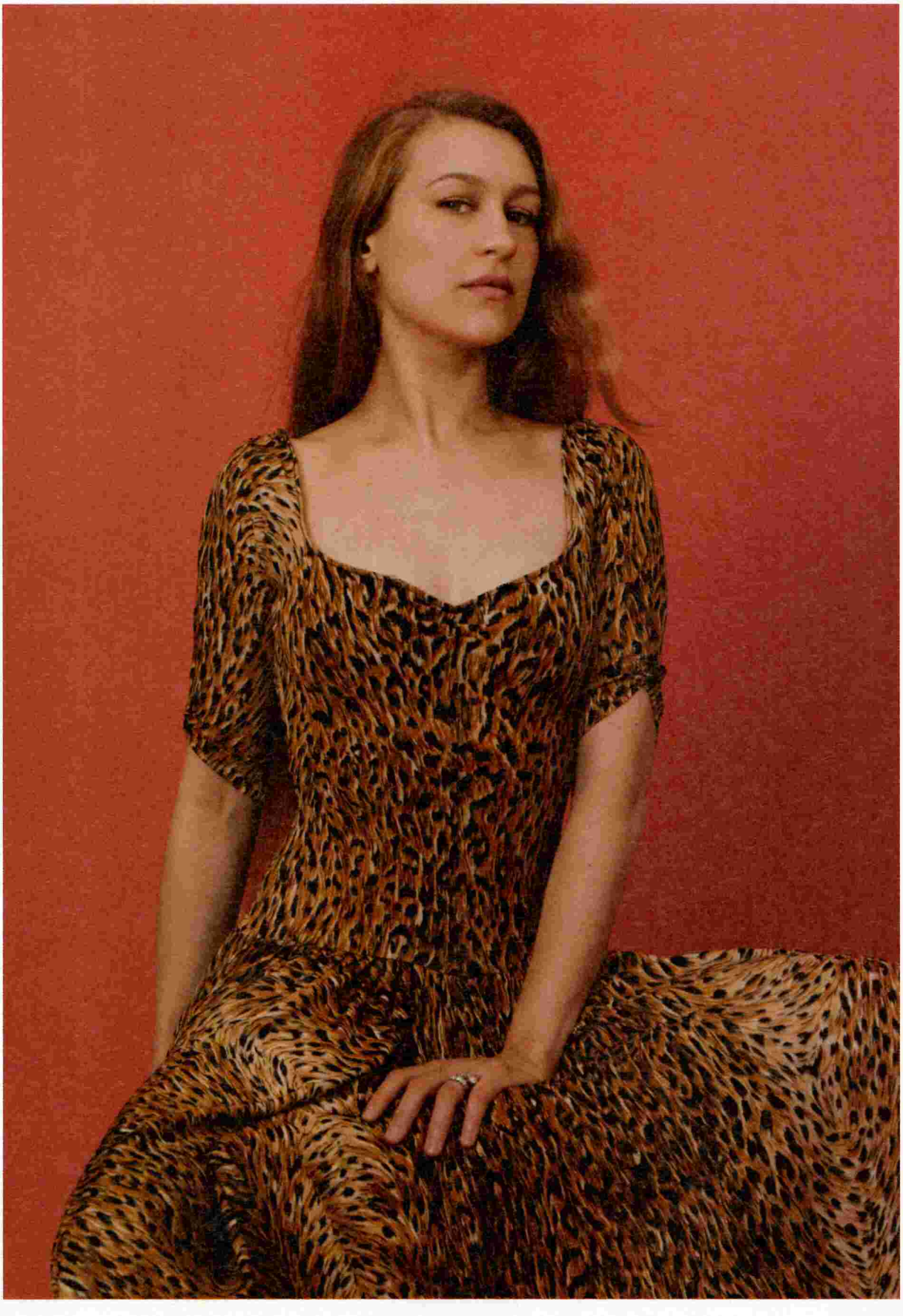
Es ist schwer zu sagen, wie wir hier gelandet sind, aber fest steht immerhin, wo es losging. Joanna Newsom ist vor 33 Jahren in Nevada City geboren, einem ehemaligen Goldgräberdorf in den Bergen hinter Sacramento, wo heute gut 3000 Menschen leben, teilweise in hippiekommunenähnlichen Zuständen. Ihr Vater ist Arzt, ihre Mutter ist Ärztin. Sie hat eine jüngere Schwester, die als Astrophysikerin arbeitet und vor neun Jahren in Newsoms Song »Emily« verewigt wurde, außerdem einen älteren Bruder, der auf zwei *Divers*-Stücken Schlagzeug spielt. Newsom sprach, las und dichtete früh. Im Haus ihrer Eltern ging man streng und respektvoll mit Sprache um, es gab vermutlich ein paar wirklich hitzige *Scrabble*-Abende. »Wann immer ich auf ein neues Wort stieß«, erinnert sich Newsom, »hielten meine Eltern mich dazu an, seine Bedeutung nachzuschlagen. Und wenn ich heute mit meiner Mutter essen gehe, verbessert sie immer noch jeden Grammatikfehler, den ich mache.«

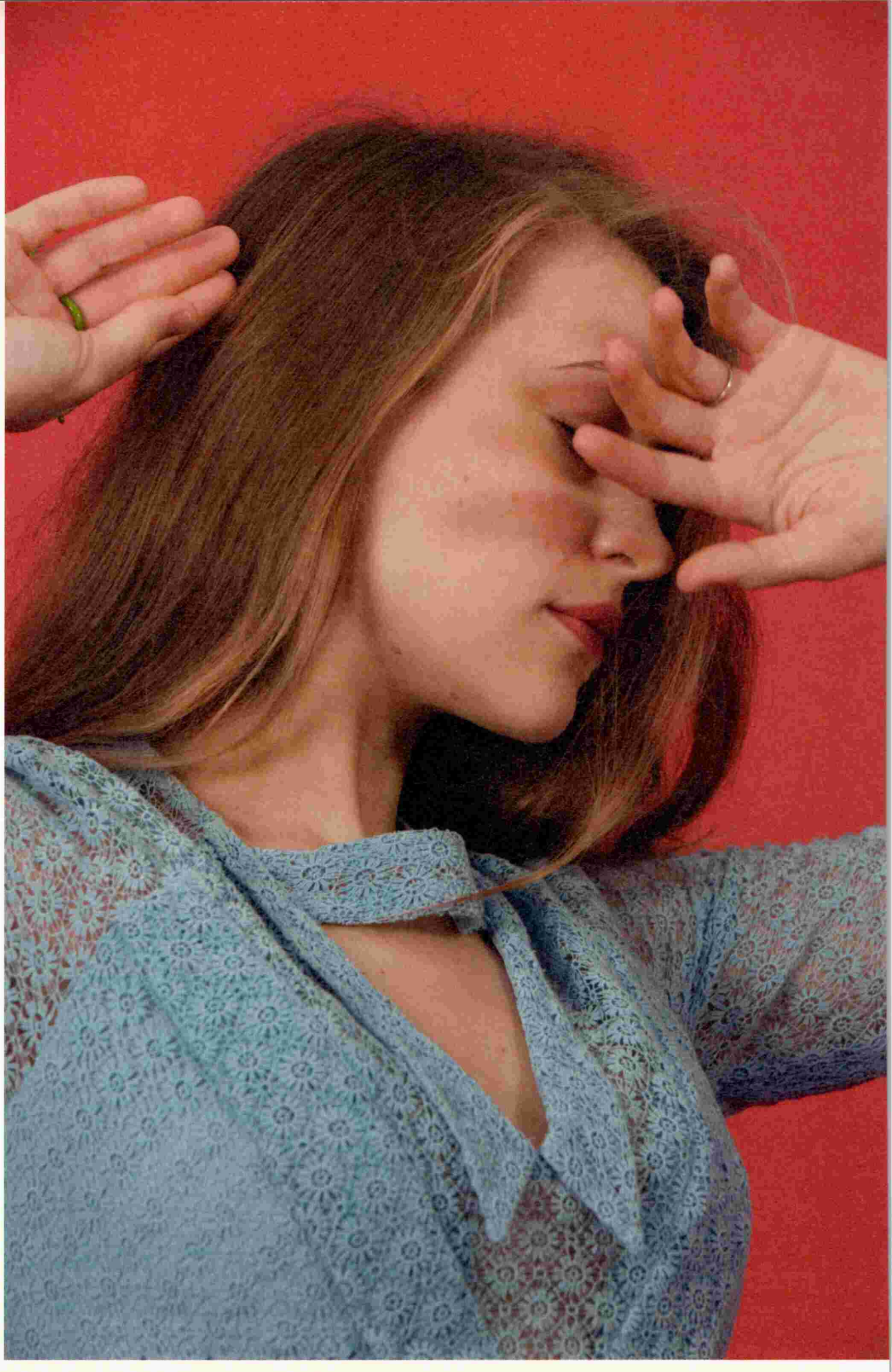
Als Vierjährige begann Newsom zu quengeln: Sie wollte unbedingt Harfenunterricht nehmen. Nur wenig später ackerte sie sich mit mitwachsenden Leihinstrumenten an keltischer und klassischer Technik ab. Im frühen Teenageralter stieg sie zu westafrikanischer und venezolanischer Polyrhythmik auf, schließlich erspielte sie sich einen Studienplatz in Komposition und Creative Writing am Mills College in Oakland. Klappte aber nicht: Newsom verzweifelte an den melodiefeindlichen Vorlieben der Lehrenden und Studierenden, außerdem hatte sie Heimweh und nicht das Gefühl, mit ihren eigenen Liedern Hilfe zu brauchen.

»*Divers* musste eine gewalttätige Platte werden. Da hatte ich gar keine andere Wahl.«

Während der Aufnahmen von *Divers* befehligte Newsom drei Dutzend Produzenten, Toningenieure, Arrangeure, Mixer und Mitmusiker sowie obendrein das Sinfonieorchester von Prag. Sie selbst spielt 16 Instrumente und singt in einer hochgestochenen, aber auch gestochen scharfen Sprache, die es mit Wortschatz, Erfindungsreichtum und Rhythmusgefühl vieler gestörter Starliteraten aufnehmen kann. An einem der elf Songs auf *Divers* schrieb Newsom angeblich ein ganzes Jahr. Nun endet der Riemen nach 52 Minuten, schön postpostmodern, in der Mitte des letzten Wortes.

The Milk-Eyed Mender ist strenggenommen eine Unverschämtheit. Das Debütalbum von Joanna Newsom, 2004 auf Drag City veröffentlicht, besteht bis auf zwei Ausnahmen aus Harfenliedern, über die Newsom ihre Stimme in alle Richtungen gleichzeitig entwischen lässt. Dem Instrument, das damals zu den uncoolsten der Welt gehörte, trotzte sie mit Pausen, Verzögerungen und aufgelösten Akkorden eine erstaunliche Knackigkeit ab. Die *New York Times* verglich ihre Fähigkeiten originell mit Eddie Van Halen. Dazu textete Newsom wie eine Battle-Rapperin in Willy Wonkas





Schokoladenfabrik: vieldeutig, surreal, albern, angeberisch, aus dem Nichts auf den Punkt. So etwas hatte es nie zuvor gegeben.

»Mein erstes Album ist in einem Semivakuum entstanden«, sagt Newsom heute. »Von der damaligen Popkultur bekam ich wenig mit, und eigentlich hörte ich auch sonst nicht viel Musik.« Gleichzeitig wiegelt sie ab: »Was ich tue, ist dennoch Teil eines Kontinuums. Ich spiele ein Instrument, das schon andere vor mir gespielt haben, und ich gehöre zu einer ganz bestimmten Schule mit einer ganz bestimmten Herangehensweise.« Newsom meint damit die Schule von Marcel Grandjany, einem französischstämmigen Komponisten und Musiklehrer, der in den Zwanzigerjahren des 20. Jahrhunderts zur Anerkennung der Harfe als Soloinstrument beitrug. Im schwanzwedeligen Feld der Konservatorien tat sich der Mann mit den spachtelförmigen Fingern als Gegner des virtuosen Selbstzwecks hervor. Wer heute nach Grandjanys Regeln lehrt, bildet Musiker aus, keine Harfentiere.

Newsom ist beides, ließ die Herrschaft über ihr Instrument auf späteren Alben aber nicht mehr ganz so aggressiv raushängen. 2006 und 2010 veröffentlichte sie *Ys*, das Album mit den langen Songs, und *Have One On Me*, das Album mit den vielen Songs. Orchestrale Arrangements, osteuropäische Folkmusik und Westcoast-Pop erweiterten die Palette, Newsom spielte schwungvollangetrunken Klavier. Ihre Texte holten noch ambitionierter aus, wurden allegorischer und ernsthafter, stellten Bezüge her zwischen Astronomie, historisch verbrieften Berichten, Landschaftsmalerei und persönlichen Befindlichkeiten. Hinzu kam vor allem auf *Ys* eine ans Absurde grenzende Formverliebtheit. Jedes Versmaß und jeder Binnenreim saßen, jedes Wort schien sorgfältig ausgewählt. Nur wenn es gar nicht mehr anders ging, ließ sich Newsom auch mal zu einer Neuschöpfung hinreißen.

»Ich habe ein beinahe religiöses Vertrauen in Worte«, sagt Newsom. »Wenn man richtig mit ihnen umgeht, vergrößert sich ihre Macht exponentiell. Und ich glaube daran, dass es immer das eine richtige Wort gibt.« Es zu finden, dauert manchmal lange, ist aber ein weniger akademischer Vorgang, als man meinen könnte. Newsom recherchiert nicht viel, wenn ein Songtext entsteht, sie verwendet keine Nachschlagewerke. Was sie beschreibt, klingt esoterischer, wie eine Art aufnahmeempfängliches Nichtstun. »Es ist ein spiritueller Vorgang, und es hat auch mit Aberglaube zu tun, aber ich weiß: Das richtige Wort wird kommen. Es wird die richtige Anzahl von Silben haben, das richtige Silbengewicht, die richtige Betonung und den richtigen Klang. Es wird sich dort reimen, wo es sich reimen muss, und es wird die richtige Bedeutung so präzise wie möglich zum Ausdruck bringen.«

Samberg, heiratete ihn und kaufte mit ihm ein kompaktes Jugendstil-Revival-Schlösschen in den Hollywood Hills, zu dessen früheren Besitzern Charlie Chaplin gehörte. Es gab also ein paar interessante Knicke im Bild der strebsamen Großkünstlerin.

Aber zurück zur Weltformel. An einem Samstag im September 2015 ist Joanna Newsom nach Berlin gekommen, um über jene Ereignisse der letzten vier Jahre zu sprechen, die nicht im vorangegangenen Absatz stehen. Ihr Dresscode ist eine Art Hippieinterpretation von *business casual*: Blumenbluse, Faltenrock, Herzchenkette. An der geraden, ruhigen Körperhaltung erkennt man das Leben mit der Harfe, am linken Ringfinger funkeln Ehe- und Verlobungsring. Nicht obszön groß, aber bestimmt auch nicht zu klein. Newsom redet nicht wie gedruckt, sondern ganz normal. Einmal sagt sie »fuck« und betont dann, dass Schimpfwörter auch in ihren Texten vorkommen könnten. »Nur sind sie meistens eine Abkürzung, um etwas zu sagen, ohne dass man es wirklich formulieren muss. Schimpfworte sind Alarmschläger: Sie signalisieren ein Gefühl, aber sie drücken es nicht aus.«

Halten wir fest: »Fuck« ist nicht sehr exakt, »exakt« ist aber immer noch Newsoms bevorzugte Arbeitsweise. Es gab keine nennenswerte Pause nach *Have One On Me*. Es hat einfach vier Jahre gedauert, bis ihr viertes Album *Divers* fertig war, und es dauert noch mal sechs Minuten, bis man weiß, warum das so ist. Harfe, Piano, Streicher und Bläser entfalten sich zunächst in einem typischen Newsom-Arrangement, das die zweitrangigen Instrumente wie Tupfer benutzt, nur für Sekunden zum Einsatz bringt und dann gleich wieder zurückzieht. Mit den Minuten wird der Sound voller, durch das Brummen von Minimoog und Juno-Synthie kommt ein Siebzigerjahre-Prog-Twist dazu. Zwischendurch ein jazziges Klaviersolo, Kopfstimme bis zum Anschlag, am Ende leichtes Rauschen auf der Gesangsspur. »Anecdotes« ist der Opener von *Divers* und noch nicht mal das Stück, an dem Newsom ein Jahr lang geschrieben haben will.

Später greift das Album nichts davon explizit auf, hält sich aber an den Ton, den der erste Song vorgibt. Das gilt natürlich auch formell: Es gibt harmonische Verbindungen zwischen den Enden der Stücke und dem Anfang des jeweils darauffolgenden, Newsom erklärt das wort- und gestenreich, wir wollen es mal nicht so genaunehmen. Die Verbindungen jedenfalls lösen sich in ganz unterschiedliche Genrerichtungen auf: als Seefahrershanty, als Klavierblues, als Musiktheater, als Art-Pop-Song, als vermutlich tanzbarer Irish-Folk. Acht der elf Stücke arrangierte Newsom mit verschiedenen Kollaborateuren, jeder von ihnen durfte nur einmal ran. »Das Songwriting«, sagt sie, »war so ein selbstbezogener, strenger Prozess, dass

»Schimpfworte sind Alarmschläger: Sie signalisieren ein Gefühl, aber sie drücken es nicht aus.«

Nach den *Have-One-On-Me*-Konzerten, die im September 2011 abgeschlossen wurden, verliefen sich die musikalischen Spuren fürs Erste. Gleichzeitig erfuhr man mehr über Newsom als je zuvor: Sie tauchte (nicht unbedingt in dieser Reihenfolge) in High-fashion-Bilderstrecken von Armani, auf roten Teppichen und beim Eishockey auf. Im *Guardian* teilte sie ungewöhnlich unzurückhaltend gegen Lady Gaga und Madonna aus, in Paul Thomas Andersons *Inherent Vice* gab sie ihr Spielfilmdebüt. Außerdem verlobte sich Newsom mit dem Komödienschauspieler und Spaßmusiker Andy

ich durch diese Herangehensweise eine Art Improvisationsgeist ins Studio holen wollte. Gleichzeitig hatte ich mehr Kontrolle als je zuvor. Ich blieb die Einzige, die alles von oben überblicken konnte. Es war ein bisschen wie Gott spielen.«

Newsoms erwähnter Überblick erstreckt sich auch auf die Sprache von *Divers*, ein abermals formverliebtes, aggressiv-poetisches Großbauprojekt aus Binnen-, End- und Schweifreimen, altmodischen Satzstellungen und Adjektiven sowie sorgfältig abgezählten Silben. Es grenzt mitunter an Selbstparodie. Allein im Song

»Leaving The City« gibt es drei übereinandergelegte Reimschemata, wie Newsom einmal vorrechnet, vielleicht sogar vier, und eigentlich sind sie gar keine Reimschemata, eher semantische Muster. Jedenfalls: Die Enden der Zeilen reimen sich, und in den Zeilen reimt sich auch etwas, und es gilt, sowohl Polymetrik als auch Polyrhythmik der Zeilen zu beachten. »Aber nur im Refrain«, sagt Newsom. »Ich habe irgendwann eine Tafel aufgestellt, das alles notiert und mir kleine Symbole ausgedacht, um nicht in der Form verloren zu gehen.«

Weil Newsom weiß, wie das klingt, erzählt sie es im selbstironischen Plauderton: Eigentlich sei sie ein ziemlich planloser Mensch, ständig verliere und vergesse sie Dinge, immerzu verlaufe sie sich. »Ordnung liegt mir nur, wenn es um Musik geht«, sagt sie. Tatsächlich können Vokabular und Formtreue ihrer Texte abschreckend wirken. Man sucht nach einem Bruch in so viel Ernsthaftigkeit und Kunstfertigkeit und findet ihn nicht, höchstens mal einen *insider*, den man auch wieder nachschlagen muss. Newsom kennt diese Vorwürfe, versichert aber, dass das Spiel mit den Worten, ihrem Klang, ihrer Anordnung und ihren Bedeutungsebenen einer größeren Sache dient. »Formalität ist etwas Geheimnisvolles, Verlockendes«, sagt sie. »Erst mit der Form wird die Welt eines Songs lebendig. Auf mich wirkt sie einfach echter und stärker, wenn auch die vermeintlich kleinen Dinge stimmen.«

»Die Vögel sind superwichtig. Sie schlagen mit ihren Flügeln ins Nichts, und dann fallen sie nach oben, nicht nach unten.«

Der Witz ist nun, dass Newsom ihr quasireligiöses Vertrauen in Worte auf einem Album demonstriert, das immer wieder bei der Unzuverlässigkeit von Sprache landet. Verweise auf neben- und übereinander konkurrierende Kunstwerke, geschichtliche Fußnoten und scheinbar willkürliche Anekdoten ziehen sich durch beinahe alle Songs auf *Divers*, mal poetisch verklausuliert, mal als klar benannte Referenz oder musikalische Anspielung. Die Verbindungen ergeben sich erst in Newsoms Vorstellungskraft. Sie sagt: »Die historischen Momente, die ich auf dem Album erwähne, gehören zusammen, weil sie bestimmte Gefühle in mir geweckt haben. Trauer, Liebe, Zärtlichkeit. Sie führten mir vor Augen, wie Geschichte verzerrt und überarbeitet wird, bis hin zu ihrer Geheimhaltung oder Auslöschung. Einfach weil die Zeit vergeht.«

Nun müsste die Sprache eigentlich dagegenhalten. Sie ist das Werkzeug, mit dem sich Geschichte in Stein meißeln lässt. An dieser Stelle wird es aber politisch: Schon die Frage, was in Stein gemeißelt werden soll und was man vergessen kann, ist schwierig – und noch brisanter ist die nächste Frage, wie genau das In-Stein-Meißeln aussehen könnte. Immer wieder taucht dieses Thema auf *Divers* auf, mit zunehmender Dringlichkeit, die Zeit läuft schließlich. Zu einer rundum zufriedenstellenden Antwort ist Newsom nicht gekommen. »Selbst wenn man etwas in Echtzeit dokumentiert und so genau wie möglich vorgeht, wird es doch sofort verfälscht und idealisiert. Wir können noch so viel Wissen und Geschichte anhäufen: Am Ende geht es immer um Perspektiven und politische Programme, um Egos und die Fantasie der Archivare.«

Newsom begegnet diesem Dilemma trotzig, mit der ganzen Gewalt ihrer Musik und Sprache. Das kann man wörtlich nehmen: *Divers* erschlägt einen nicht nur, es wird auch viel erschlagen darauf. Das bereits erwähnte »Anecdotes« und das vergnügte »Waltz Of The 101st Lightborne« sind explizite Kriegslieder, an anderer Stelle geht es um »vergangene, fiktive und zukünftige Science-Fiction-Kriege, die natürlich auch unsere heutigen Kriege kommentieren«, wie Newsom sagt. »Das Konzept ist ja immer das gleiche.« Die Songs greifen das nie offen-konfrontativ auf, sie sind immer zuerst hübsch und hübsch zurechtgemacht. Kleinere Sticheleien gibt es aber, allein durch die Instrumentierung, die zugleich elektrischer und elektronischer ist als je zuvor. »Rückblickend musste *Divers* eine gewalttätige Platte werden«, sagt Newsom. »Da hatte ich gar keine andere Wahl. Mir gefiel der Gedanke, den schönen Melodien immer wieder kurze Momente gegenüberzustellen, die erschreckend, brutal oder wütend sind. Die historischen Momente, über die ich singe, wurden genauso unter den Teppich gekehrt, mit einem Wisch der Zeit oder des Lebens.«

Fassen wir also zusammen: Joanna Newsom ist mit ziemlicher Sicherheit die beste Künstlerin der Welt. Zumindest in den Kreisen der Popkultur, denen sich SPEX verpflichtet fühlt, gibt es niemanden, der größer denkt, ambitionierter schreibt, besser spielt und singt. Das allein bedeutet natürlich überhaupt nichts. Newsoms Leistung liegt darin, dort weiter zu bohren, wo sogar sie mit ihren beträchtlichen Fähigkeiten an Grenzen stößt, selbst an so schwer fassbare wie die von Raum, Zeit und Sprache. Das Tollste an ihr ist vielleicht die Neugierde, ein Wissensdurst, der nicht streberhaft erscheint, sondern unbekümmert, beinahe kindlich. *Divers* ist das Album des Jahres von Stephen Hawking, und wenn man hört, wie es sich unter der selbst gewählten Last herauswindet, dann glaubt man wirklich, dass Newsom da etwas gefunden hat, ihre eigene Weltformel eben, eine, die man nur intuitiv verstehen kann. Ist das nicht geil?

Es wird natürlich auch diesmal Menschen geben, die das für prätentiösen, verkünstelten Klumpatsch halten. *Fair enough*. Die Harfe bleibt immer ein Instrument, das man ertragen können muss, und Newsom singt über Soldaten und Offiziere, denen sie Vogelnamen gibt wie Winternachtschwalbe und Rostnachtschwalbe. *Divers* ist ein ornithologisches Freudenfest, und darauf kommt halt auch nicht jeder klar. »Ich kann mich damit nicht beschäftigen«, sagt Newsom. »Wenn ich einen Song schreibe, muss ich mir vorstellen, dass ihn niemals jemand hören wird. Sonst geht die Maschine kaputt. Und die Vögel sind superwichtig. Sie schlagen mit ihren Flügeln ins Nichts, und dann fallen sie nach oben, nicht nach unten. Damit überwinden sie das, was wir bodenhaftenden Menschen für die Gesetze der Natur halten. Es ist doch gut zu wissen, dass so etwas möglich ist.«

JOANNA NEWSOM
DIVERS
DRAG CITY / ROUGH TRADE

HELADO NEGRO »YOUNG, LATIN AND PROUD«

Text Daniel Gerhardt

Donald Trumps Türme stehen schon in New York, Las Vegas, Chicago, Toronto und Waikiki Beach. Ruhe geben will der Immobilienunternehmer (angebliches Vermögen: 4 Milliarden Dollar) und Hobbygolfer (angebliches Handicap: 4) aber erst, wenn er den ganzen Vorgarten eingezäunt hat. Mitte Juni verkündete Trump, dass er nächstes Jahr gern US-Präsident würde. Dann schmiss er den rhetorischen Betonmischer an und ersann eine Mauer, die entlang der mexikanisch-amerikanischen Grenze verlaufen möge. (Es gibt schon einen Zaun, aber ein Zaun ist keine Mauer.) Das Nachbarland, sagte Trump, behandle die USA schließlich wie eine Müllkippe, es entsende vornehmlich die Verbrecher, Junkies und Vergewaltiger unter seinen Bürgern. Und eigentlich, so Trump weiter, mache es der Rest von Lateinamerika auch nicht besser.

Hispanics sind ein weiches Ziel in Nordamerika. Wie weich genau, zeigt der Song »Young, Latin And Proud« von Helado Negro, einem New Yorker Songwriter mit Vorfahren aus Ecuador, bürgerlicher Name Roberto Carlos Lange. Obwohl der Titel der offenbar spontan entstandenen, 13 Tage nach Trumps Rede veröffentlichten Zwei-Akkorde-Nummer auf Nina Simones »To Be Young, Gifted And Black« verweist, knüpft er nicht an die radikalen Ansichten und Ausdrucksformen der Bürgerrechtlerin an. Stattdessen säuselt Helado Negro beruhigende Unumstößlichkeiten. Er antwortet größtenteils auf Englisch und doch in einer Sprache, der Trump nicht mächtig ist: mit einem Schlaflied des lateinamerikanischen Selbstbewusstseins.

Aus »young« wird am Ende des Songs »old«, »Latin and proud« bleiben als Fakten des Lebens bestehen. Helado Negro besingt damit nur indirekt eine Geisteshaltung, eigentlich beschwört er etwas Intuitiveres, Ursprünglicheres herauf. »Latin and proud« sind seine Adressaten schon im Moment des Aufwachens. Das steht so geschrieben in ihrer DNA, und das kann auch kein Brandredner aus der Welt schwadronieren. Zugleich senkt der behutsame Vortrag den Testosteronspiegel der Scheindebatte um Trumps Entgleisungen auf ein erträgliches Level herab. Im Outro des Stücks stellt Helado Negro spanische und englische Textzeilen nebeneinander. Statt der Konfrontationsrhetorik des republikanischen Vorwahlkampfs um das Weiße Haus zu folgen, beschreibt er eine mögliche Verbrüderung, die über die Grenzen von *race* und Staaten hinausreicht. Alles ist vergeben, Don. Sogar du kannst »Young, Latin And Proud« sein.

And you can only
View you with what you got
You don't have to pretend
That you've got to know more

'Cause you are
Young, Latin and proud

'Cause you woke up
Feeling like this
You woke up knowing that you'll be you
For the rest of your life
For the rest of your life
For the rest of your life

'Cause you are
Young, Latin and proud

And we are young, Latin and proud
Young, Latin and proud
We are young, Latin and proud
We are young, Latin and proud

And you grow older
Knowing that you'll always be this one thing
And you'll have this to be you
And the people
Who'll be here waiting for you
Always will be one with you
And you'll be one with me

Young, Latin and proud
Young, Latin and proud

Tu abuela es
Young, Latin and proud
Tus padres son
Young, Latin and proud
Tu hermana es
Young, Latin and proud
Tus primos son
Young, Latin and proud
Young, Latin and proud
Young, Latin and proud

One day you'll be
Old, Latin and proud
Old, Latin and proud
Old, Latin and proud
Old, Latin and proud

Text Florian Sievers **Fotos** Jennifer Endom

Wüsten, so weit, dass sie schon wieder klaustrophobisch wirken: Mauretanien ist für viele ein weißer Fleck am westlichen Rand Afrikas. Von dort, also aus hiesiger Perspektive quasi aus dem Nichts, erklingt die große Stimme der Sängerin Noura Mint Seymali.

NOURA MINT SEYMALI

Flirrende Sandgeister

Einst prahlte ein Griot – ein kleines Männchen, das wandernd zwischen den Dörfern Lieder und Nachrichten verbreitete – vor seinem König: »Ich kann mit meiner Musik Kriege auslösen und für Brüderlichkeit sorgen, böse Träume schüren und Liebe entflammen.« Der König, wenig beeindruckt, verlangte einen Beweis und lud den Griot an seinen Hof. In der folgenden Nacht ließ das Männchen dort seine Lieder erklingen. Erst spielte es sich vorsichtig in die Herzen der Anwesenden, brachte die Menschen dann zum Weinen und zum Lachen – und trieb schließlich den ganzen Hofstaat dermaßen in Raserei und Entrückung, dass zum Morgengrauen alle in einen tiefen Schlaf fielen. Am nächsten Tag erinnerte sich der König an nichts mehr. Doch als ihm der Griot die Ereignisse der vergangenen Nacht wieder in Erinnerung rief, fiel der Herrscher auf die Knie vor diesem schmächtigen, aber mächtigen Wesen.

Dieses Märchen erzählen sich die Menschen im westafrikanischen Mauretanien seit Jahrhunderten, wenn es um die übernatürliche Kraft der Musik geht. Der mächtigste mauretanische Griot unserer Tage ist zwar ebenfalls schmal, aber weiblich – eine Frau mit meist ernstem Gesichtsausdruck unter ihrem Kopftuch: Noura Mint Seymali, die im sogenannten Westen, weil weitgehend konkurrenzlos, bald wohl bekannteste Sängerin des Landes. Wenn die zurückhaltende Frau ihre Stimme erhebt, erklingt ihr Gesang aus dem weitgehend unbeachteten Wüstenstaat ganz am Rand des Kontinents bis hinaus in die weite Welt. »Es war schon immer mein Ziel, Mauretanien auf die musikalische Weltkarte zu setzen«, sagt

Setzt Mauretanien auf die musikalische Weltkarte:
Noura Mint Seymali vor einem Auftritt in Berlin

Seymali. »Die Menschen haben einfach überhaupt keine Vorstellung von unserem Land.«

Wohl wahr. Hierzulande kennt man zwar Musiker und Musikerinnen aus den umliegenden Staaten, aus Mali, Senegal oder Algerien, die rund um die Welt auftreten. Nicht aber aus der Islamischen Republik Mauretanien. Das Land, im Westen Afrikas eingeklemmt zwischen der endlosen Sahara und dem harsch anbrandenden Atlantik, ist aus westlicher Sicht ein weißer Fleck – noch immer. Rund 90 Prozent sind bedeckt mit leerer Wüste, die so weit ist, dass sie schon wieder klaustrophobisch wirkt. Hier weht der Wind Sandgeister an dornigen Krüppelbäumen entlang; am Horizont purpurne Felsen, die wie Drachenrücken aussehen. Mit ihren Dünen und Geröllhalden in Ocker und Braun sehen weite Landstriche aus wie der *Star-Wars*-Wüstenplanet Tatooine. Mauretanien handelt mit Eisenerz und Fischen, ansonsten leben die gerade mal 3,5 Millionen Menschen, die sich über das Staatsgebiet verteilen, meist von der Hand in den Mund. Nur 0,2 Prozent des Bodens sind urbar, weil Wasser so unglaublich rar ist.

Selbst die Hauptstadt Nouakchott fühlt sich an wie aus der Zeit gefallen: geduckte Häuschen in flirrender Hitze, wie Legosteine im Sand verteilt, ab und an eine elegante Villa hinter hohen Gartenmauern, dazwischen auf staubigen Straßen Männer mit Eselskarren und Frauen in leuchtend bunten Tüchern. Hier wohnen hauptsächlich Abkommen der vergleichsweise hellhäutigen Berberstämme, die im 7. Jahrhundert von den Arabern islamisiert wurden. Sie nennen sich selbst auch »Bidhan«, was auf das arabische Wort für »weiß« zurückzuführen ist, und sie sind die politisch, wirtschaftlich und sozial dominante Ethnie im Land. Schon seit Jahrhunderten haben sie und andere Araber in Mauretanien Sklaven gehalten, vor allem unter den dunkelhäutigen afrikanischen Völkern des Südens. Erst 1981 hat das Land die Sklaverei offiziell abgeschafft, als letztes der Welt, und gerade mal seit 2007 ist die Praxis wirklich illegal. Doch Schätzungen zufolge leben auch heute noch zehn bis 20 Prozent der Mauretanier als Leibeigene, sie arbeiten als Diener, Kamelhirten, Hausmädchen, vor allem in den Weiten abseits der Städte. Die Sklaven hier haben ihren Zustand über viele Generationen so verinnerlicht, dass niemand mehr Ketten und Zäune braucht, um sie zu halten.

Die Sklaverei ist der krasseste Ausdruck von tradiertem Rassismus in einer Region, in der der arabische Maghreb und Subsahara-Afrika aufeinanderprallen. Das Land in der Sahelzone sitzt zwischen allen Stühlen, es gehört weder ganz zur arabischen noch wirklich zur afrikanischen Welt. So war denn die mauretanische Kultur schon immer transitiv, ein Durchgangsgebiet, und dementsprechend klingt die lokale Musik: wie ein Gemisch aus den fein ziselierten Genres Westafrikas sowie arabischen Melismas und Vierteltonschritten. Mauretanische Musik ist dabei seit jeher unterteilt in fünf Modi, die mit unterschiedlichen Gefühlen und Inhalten assoziiert werden, etwa Unschuld, Romantik, Virilität, Krieg, Hingabe. Ihre Reihenfolge ist streng geregelt. Die Musik fängt ein, heizt auf und kühlt schließlich wieder ab – ein energetischer Zyklus, mit dem nicht nur der Griot aus der Einstiegsanekdote einst den Hofstaat zum Raven brachte, sondern den auch Noura Mint Seymali bei ihren Konzerten und auf ihren Alben beachtet. Das Ganze wird üblicherweise aufgeführt vom traditionellen Ensemble aus der Laute Tidinit, hierzulande besser bekannt unter ihrem malischen Namen Ngoni, sowie der Ardin, einer speziellen, neunseitigen Harfe, die ausschließlich von Frauen gespielt wird.

Die Ardin beherrscht auch Noura Mint Seymali, die das Instrument einst von ihrer Großmutter gelernt hat. Der Name der Musikerin bedeutet übrigens »Noura von Seymali« – ihr Vater Seymali Ould Ahmed Vall ist einer der bekanntesten Komponisten

Mittendrin wird sogar gelächelt:
Matthew Tinari, Ousmane Touré, Noura Mint Seymali und Jeiche Ould Chighaly (v. l.)

und Musikwissenschaftler des Landes. Schon in den Achtzigerjahren studierte er klassische arabische Musik im Irak, und er fasste zum ersten Mal die traditionellen maurischen Lieder in Noten. Zudem komponierte er für seine Frau, Nouras Stiefmutter Dimi Mint Abba, die bis zu ihrem Tod die berühmteste Sängerin des Landes war.

Schon als 13-Jährige sang Noura mit ihrer Stiefmutter weltweit auf Bühnen, heute ist sie gewissermaßen deren Nachfolgerin. Irgendwann lernte Seymali ihren heutigen Ehemann Jeiche Ould Chighaly kennen, der die traditionellen Melodielinien auf einer speziell modifizierten E-Gitarre in maurischer Stimmung spielt. Es gibt in Nouakchott extra Spezialisten, die zusätzliche Bünde in den Hals westlicher E-Gitarren fräsen, damit sich darauf die maurischen Tonfolgen überhaupt greifen lassen. Jeiche mag, neben den Traditionen seines Landes, übrigens Jimi Hendrix sowie ernsthaft die Dire Straits. Und tatsächlich liegt Mark Knopflers ausgefuchstes Gitarrespiel gar nicht so fern, wenn man sich genauer mit seinen selbstvergessen arabesken Linien befasst.

Jahrelang haben Noura und Jeiche zusammen auf Hochzeiten gespielt, den wichtigsten kulturellen Ereignissen in den wenigen mauretanischen Städten, wo es kaum Clubs, Bars oder sonstige Veranstaltungsorte gibt. Sie folgten dabei meist strikt den Moduszyklen und spielten traditionelle Lieder. Der Reiz für Musiker wie Publikum liegt bei diesen Veranstaltungen in kleinen Variationen, die jeder sofort erkennt und versteht. »Als Hochzeitssänger spielt man allerdings dasselbe wie alle anderen – und ist vergessen, sobald man aufhört«, sagt Noura. »Wir finden es aber spannender, die Traditionen auszuweiten.« Die Hochzeitsszene sei limitiert, mit viel Getratsche und Gerangel, und vor allem an Gebrauchsmusik interessiert.

»Das einzige, worüber ich nicht singe, ist Politik. Davon halte ich mich fern.«

Weswegen Noura und Jeiche ihr traditionelles Ensemble um den E-Bassisten Ousmane Touré und den US-amerikanischen Schlagzeuger Matthew Tinari ergänzen, der dank seiner italienischen Wurzeln wirklich so heißt und sich nicht etwa einen Sahel-Künstlernamen gegeben hat. Er stammt ursprünglich aus Philadelphia und ist irgendwann mit einem Stipendium im Rücken nach Dakar gezogen, in die Hauptstadt des benachbarten Senegals, um die Musik der Region zu erforschen. Dort lernten er und die Mauretanier sich 2008 bei einem Festival kennen, bei dem Tinari mit einem senegalesischen Projekt neben Noura und Jeiche auftrat. Sein Schlagzeugspiel gefiel den beiden, sie luden ihn darum nach Nouakchott ein. Jetzt spielt Tinari behutsam die traditionellen Beats auf einem Jazzschlagzeug, Touré unterlegt die Musik mit Dub-Style Basslinien. Und gemeinsam haben sie die sonst übliche Opulenz lokaler Bands, bei der viele Keyboards zum Einsatz kommen, reduziert und auf wenige Elemente konzentriert. Die für örtliche Verhältnisse radikale Modernisierung sorgte für reichlich Aufschrei und Ablehnung.

Zudem: Für Mauretanien mit seinen ethnischen Gegensätzen und Spannungen ist Nouras Band geradezu unerhört bunt zusammengewürfelt. Da ist neben Tinari, der offensichtlich nicht aus Afrika kommt, der dunkelhäutige Bassist Touré, der zum Volk der Hal-Pulaar gehört, einer afrikanischen Ethnie aus dem Süden des Landes. Ebenfalls von dort stammt Jeiche mit seinem hellblauen, reich verzierten Bubu-Gewand. Er ist allerdings Maure, also kulturell arabisch geprägt. Und dann ist da schließlich noch die Nord-Mauretanierin Noura Mint Semyali mit ihrer olivfarbenen Haut. Die fünffache Mutter trägt Kopftuch und gibt dem Reporter nur sehr zögerlich die Hand. Wer hier gleich westliche Vorurteile im Kopf aufploppen lässt, liegt allerdings falsch. Noura und Jeiche interpretieren ihren Koran afrikanisch entspannt. Noura zufolge sind starke, selbstbestimmte Frauen in Mauretanien, wie fast in ganz Afrika, üblich. Ihr Vater habe sie von klein auf gefördert als Künstlerin. Und sie bildet mit ihrem Mann Jeiche ein ziemlich ebenbürtig agierendes Paar – bei dem sie der Star ist.

Gemeinsam hat die Band im vergangenen Jahr das Album *Tzenni* veröffentlicht. Noura singt darauf poetisch verschnörkelte Texte über Einsamkeit in der Fremde, die Unwahrscheinlichkeit wahrer Liebe sowie natürlich den gepriesenen Propheten Mohammed. »Das einzige, worüber ich nicht singe, ist Politik«, sagt sie, »davon halte ich mich fern.« Der Titel *Tzenni* ist ein Wort aus dem arabischen Hassaniya-Dialekt und bedeutet Wirbeln, Kreisen, Zirkulieren. So heißt ein Tanz, den die Mauren zu Hochzeiten in den Straßen von Nouakchott aufführen oder unter Zelten in den Weiten der Wüste. »Tzenni bedeutet auch Orbit, die Bewegung der Erde um die Sonne, der tägliche Wechsel zwischen Hell zu Dunkel, Mondzyklen«, erklärt Tinari. Und nicht zuletzt meint Noura mit dem Begriff auch die Moderne, die damit verbundene Instabilität, das hypermobile Leben, den steten Wandel, die selbst in der sandigen Einsamkeit Mauretaniens nicht mehr zu ignorieren sind.

Wenn Seymali dann mit all dem auf westlichen Bühnen steht, ergeben sich bemerkenswerte Szenen. Da tanzen in Clubs oder auf Festivals in ganz Europa und den USA internationale Auskenner vor dieser kleinen, ernsten, sorgfältig verschleierten Frau zu einer jahrtausendealten, tief in arabisch-islamischen Traditionen verwurzelten und nur sehr sachte verwestlichten Musik – ganz ähnlich, wie es seit einiger Zeit bei den Konzerten des schnauzbärtigen Syrers Omar Souleyman geschieht. Seymali, auf tausend Hochzeiten zu einer Performerin der Extraklasse gereift, macht dazu Ansagen auf Französisch und Arabisch, animiert die Leute zum Klatschen und lächelt zwischendurch sogar mal kurz. Nur reguläre, vielleicht gerade ebenfalls auf dem europäischen Festland angekommene Nordafrikaner oder Araber finden sich kaum im Publikum. Sie würden sich vermutlich über so viel Interesse an Kulturformen, die ihren eigenen zumindest verwandt sind, freuen. Wenn ihnen denn jemand Bescheid sagen würde. Wenn sie sich den Eintritt leisten könnten. Und wenn man sie hereinließe.

NOURA MINT SEYMALI
TZENNI
GLITTERBEAT / INDIGO

KURT VILE

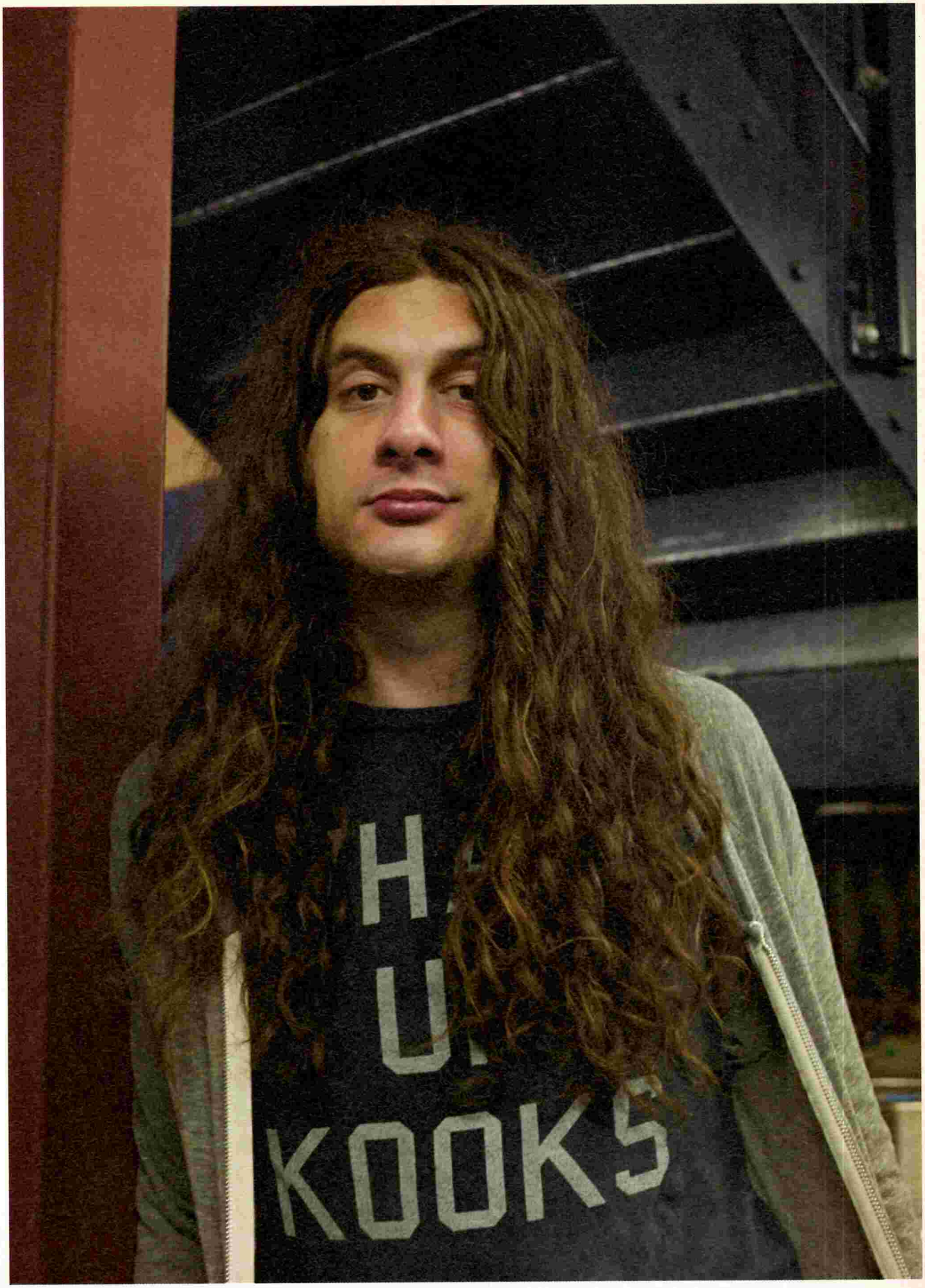
Wasserverschwendung und andere schlechte Dinge

Text Maximilian Sippenauer **Foto** Kim Jakobsen To

Auf mittlerweile sechs Alben hat sich Kurt Vile eine eigene Nische und Zeitrechnung in der Rockmusik erspielt. Mit *B'lieve I'm Goin Down* legt er eine weitere Platte vor, die eigentlich zu lang und zu träge sein müsste – aber doch jedem aufmerksamen Leser des *Great American Songbook* gefallen wird. Der Unterschied zu Dylan, Young und Springsteen? Eine Gleichgültigkeit, die erst dort aufhört, wo das Wohlsein seiner Familie beginnt.

Kurt Vile gähnt natürlich. Müde von der letzten Nacht. Er rührt in seinem Kaffee, serviert in opulentem Porzellan, nimmt dann den Kaugummi raus, steckt ihn wieder rein, nimmt ihn wieder raus. Er sitzt im St. Barnabas House im Londoner Viertel Soho, umgeben von Lederslippern, Tweedjacketts, eleganten Haarschnitten. Vile dagegen in Sneakers und Jeansjacke. Wie immer hängt sein langes Haar mittig gescheitelt an beiden Seiten seines Gesichts herunter, wie ein Vorhang, der sich öffnet, der wieder fällt. Man weiß nicht, ist er müde, gelangweilt, gleichgültig, schüchtern, stoned?

Das Gerücht, Kurt Vile sei ein Künstlername in Anspielung auf den deutschen Komponisten Kurt Weill, der einst die Musik zur *Dreigroschenoper* schrieb, ist falsch. Viles Vorfahren kamen als Devilles aus Frankreich in die USA und änderten später ihren Nachnamen aus religiösen Gründen in Vile. Ende der Geschichte. Kurt Vile ist 1980 in Philadelphia als eines von zehn Geschwistern geboren, an dritter Stelle und als ältester Sohn. Seine Eltern waren einfache Leute – der Vater ein Leben lang Zugführer – mit einem Faible für Musik, vor allem Blues und Cajun. Mit sieben begann


KOOKS

ihr Sohn, Trompete zu spielen, mit 14 schenkte ihm der Vater ein Banjo, das bis heute auf Kurt Viles von langen Zupfpartien geprägtes Gitarrenspiel nachwirkt.

Angesprochen auf seine Vergangenheit antwortet Vile meist knapp und ausweichend. Ob er je aufs College wollte? »Ich habe darüber nachgedacht, aber es war eigentlich unmöglich. Alle meine Klassenkameraden gingen, deshalb wollte ich irgendwie auch.« Später habe er sich dann an einer Volkshochschule eingeschrieben. Für welches Fach, das wisse er nicht mehr. So ungern Vile über diese Zeit spricht, in der er statt zu studieren *nine to five* als Gabelstaplerfahrer in einer Brauerei arbeitete, so wenig klagt er darüber. Stolz ist er darauf, sich später als Musiker etabliert zu haben – und nun mit *B'lieve I'm Goin Down* sein mittlerweile sechstes Album herauszubringen. Es ist formidabel. Oder, wie Vile sagen würde, »pretty pimpin«.

Als 17-Jähriger fing Vile an, wie besessen Rockbiografien zu lesen. Erst The Velvet Underground, dann Sonic Youth, Bob Dylan, Neil Young. »Rockbios«, sagt er, »waren das Einzige, was mich mit meinem ADHS bei der Stange halten konnte.« Mehrmals stigmatisiert Vile sich im Verlauf des Interviews mit dem Aufmerksamkeitsdefizitsyndrom. »Also, so richtig diagnostiziert wurde das bei mir nie, ich denke nur, der größte Teil der Welt hat das Syndrom irgendwie.« Im Kreis seiner großen Familie verhalf ihm die Musik schließlich zu mehr Aufmerksamkeit. Gleichzeitig bot sie eine Möglichkeit, in eigene Welten zu entgleiten. Es ist diese Ambivalenz zwischen dem Drang, sich zu isolieren, und dem dagegenwirkenden Willen, wahrgenommen zu werden, mit der sich Viles Musik entfaltet. Der Künstler weiß um die Tendenz, sich in sich selbst zu verlieren. Seine Musik lässt das zu und verhindert es gleichzeitig.

»Coca-Cola – ich würde es wohl machen.«

Dabei sind Viles Texte weder versierte Analysen des eigenen Seelenzustands noch lyrisch elaborierte Gefühlsbeschreibungen. Vielmehr wirken sie wie psychedelische Introspektionen, verspielt und auf angenehme Art unbeholfen, meist von skurrilen Beobachtungen ausgehend, um sich im Anschluss einfach irgendwo zu verlaufen. Er zwinge sich zum Lesen, um seine textlichen Fähigkeiten zu verbessern, sagt Vile. So bewundert er William S. Burroughs, Bret Easton Ellis und Cormac McCarthy. »Das Lesen von großen Autoren hilft, den Verstand wandern zu lassen, ohne zu viel nachzudenken. Nach dem Lesen ihrer Sätze formen sich auch meine Texte ein bisschen besser.« Vile ist kein Intellektueller, aber ausgestattet mit einem offenbar uramerikanischen Gespür für das Einfache, diesem unvoreingenommenen Vertrauen in die Kraft der Intuition.

Dennoch zeigen sich seine Songs durchzogen von einer steten Rhetorik der Selbstkorrektur. Regelmäßig versteigt sich Vile zu tiefsinnigen, oft dunklen Fragestellungen, um sie dann wieder zu relativieren oder zu entkräften. In »Kiddin Around« aus *B'lieve I'm Goin Down* etwa rätselt er: »What's the meaning of this song? / What's this piece of wood? / What's the meaning of that life?«, nur um im Refrain zu bekennen: »I'm just kidding around over here.« Es wirkt dann, als hätte man ihn ertappt, beim Sinnieren, beim Grübeln, beim Kopf verlieren. Als wollte er alle um sich herum beruhigen. Spricht man darüber, streicht er sich das Haar aus dem Gesicht und betont, wie so oft: »Letztendlich hatte ich doch Glück. Ich habe ein gutes Leben.«

Fast genauso wichtig: die Komik. Schon in den Interviews zu seinem vorletzten und ersten wirklich erfolgreichen Album, dem melancholischen *Smoke Ring For My Halo* (2011), betonte Vile, die Platte sei eigentlich sehr humorvoll. Auf *B'lieve I'm Goin Down* ist Humor ein Gegengewicht. Wenn Vile über Depression, Frustration oder Schizophrenie singt, versucht er immer, den Themen die Schwere durch ein Umschwenken ins Komische, Absurde oder Triviale zu nehmen. Dient ihm der Humor also als Überlebensstrategie? »Auf alle Fälle. Bei mir gibt es immer dieses komische Zeug in den Songs – und dann wieder viele Sorgen. Aber beides hält sich die Waage. Auch wenn die Lage schlecht ist, will man doch keinen Songwriter hören, der nur rumheult. Zumindest ich nicht.« Kurt Vile, so könnte man zuspitzen, ist ein latent Depressiver, den das Gejammer ankotzt, vor allem sein eigenes. »That's life though«, singt er. »So sad, so true«.

Wie den großen Emotionen kann Vile auch dem Mythos des politischen Songwriters nicht viel abgewinnen. Er sieht sich nicht als moralische Instanz. Zur Generalkritik an Neil Youngs unlängst veröffentlichtem Album *The Monsanto Years* sagt er: »Der ist Aktivist. Einer muss es ja machen.« Den Vorwurf der Heuchelei, mit dem sich Young konfrontiert sah, will Vile trotz seiner lakonischen Sichtweise nicht gelten lassen. »Sicher ist Young auch ein totaler Kapitalist, aber er kämpft gegen Wasserverschwendung und all die anderen schlechten Dinge, die die großen Unternehmen zu verantworten haben. Es ist doch egal, ob er reich ist oder nicht, solange er sich ernsthaft aufregt.« Vile selbst ist sich »all der schlechten Dinge« sehr wohl bewusst, versucht sie aber auszublenden. »Ich bin kein Aktivist. Natürlich betreffen Youngs Themen auch mich, aber es ist nicht meine Art, über aktuelle Ereignisse zu singen.«

Nicht nur Äußerungen wie diese haben Vile den Ruf eingebracht, Opportunist zu sein. Als er seinen Song »Baby's Arms« für einen Bankenwerbespot freigab, wurde er von Patrick Stickles, dem Sänger der Punkband Titus Andronicus, auf Twitter angegriffen. Für Vile ist das nur Pseudogehabe. Er wisse, was es heißt, hart zu arbeiten. Wirbt er nun für ein Modelabel, beschreibt er das als gesunden Pragmatismus. »Wir sind alle ein bisschen korrupt. Ich würde nie für ein Gasunternehmen Werbung machen, aber wenn jemand wie Coca-Cola ankäme, wäre ich schon versucht. Das Geld wäre vermutlich zu verlockend, und die Zeiten sind heute eben härter für Musiker. Um ehrlich zu sein: Coca-Cola – ich würde es wohl machen.«

Trotz seiner finanzbewussten Sicht auf die Dinge gehört Vile nicht zu den Künstlern, die sich über Einbußen durch Streaming und illegale Downloads beklagen – er sieht einfach keinen Sinn darin. »Dann stecke ich mein Zeug eben in Fernsehen, Filme und Werbung«, sagt der zweifache Familienvater. »Selbst wenn es sich nicht gut anfühlt. Ich will, dass es meiner Familie gut geht. Wenn das Leben dadurch auch für mich angenehmer wird, ist das ein netter Bonus.« Vile spricht wie ein *working class hero* wider Willen. Es gibt offenbar nichts in seiner Musik, was er jemals zu ernst nehmen würde. Und doch gelingt ihm das Kunststück, nicht zynisch zu werden.

KURT VILE
B'LIEVE I'M GOIN DOWN
MATADOR / BEGGARS / INDIGO

TAXI FÜR RÜTZEL

AUS DEN SPEAKERN DER DROSCHKE OFFENBART SICH ANJA RÜTZEL DIE WELT

HASCH, HASCH, EI-DU-EI!

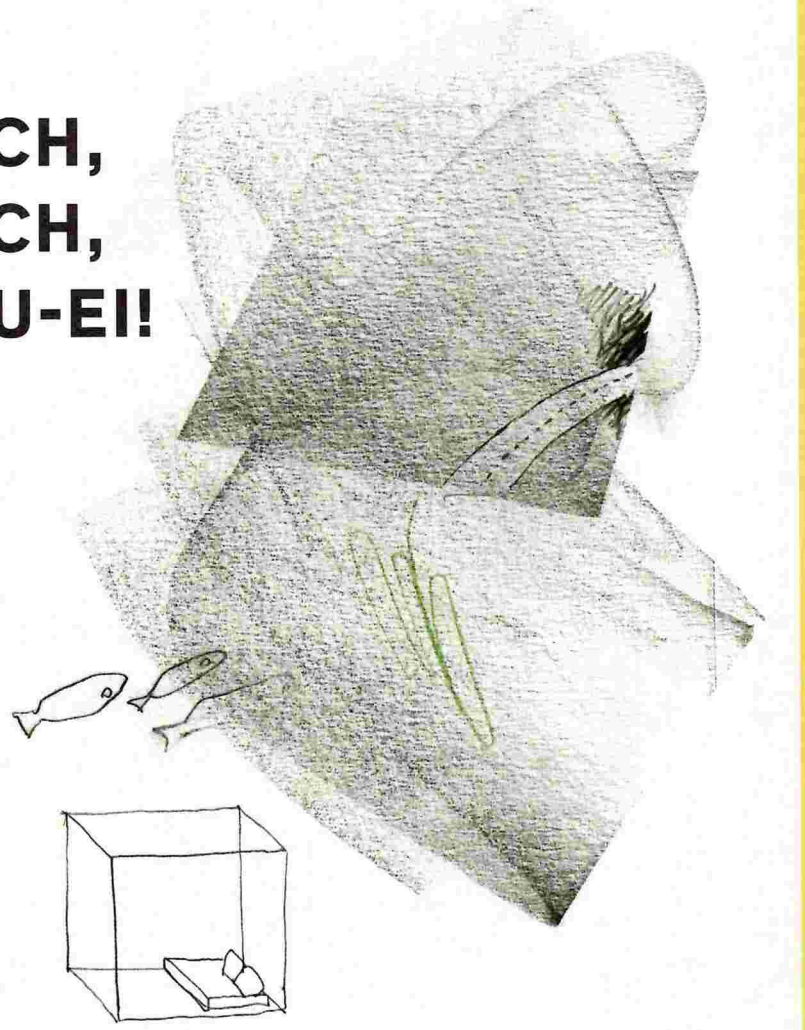


ILLUSTRATION PATRICK KLOSE

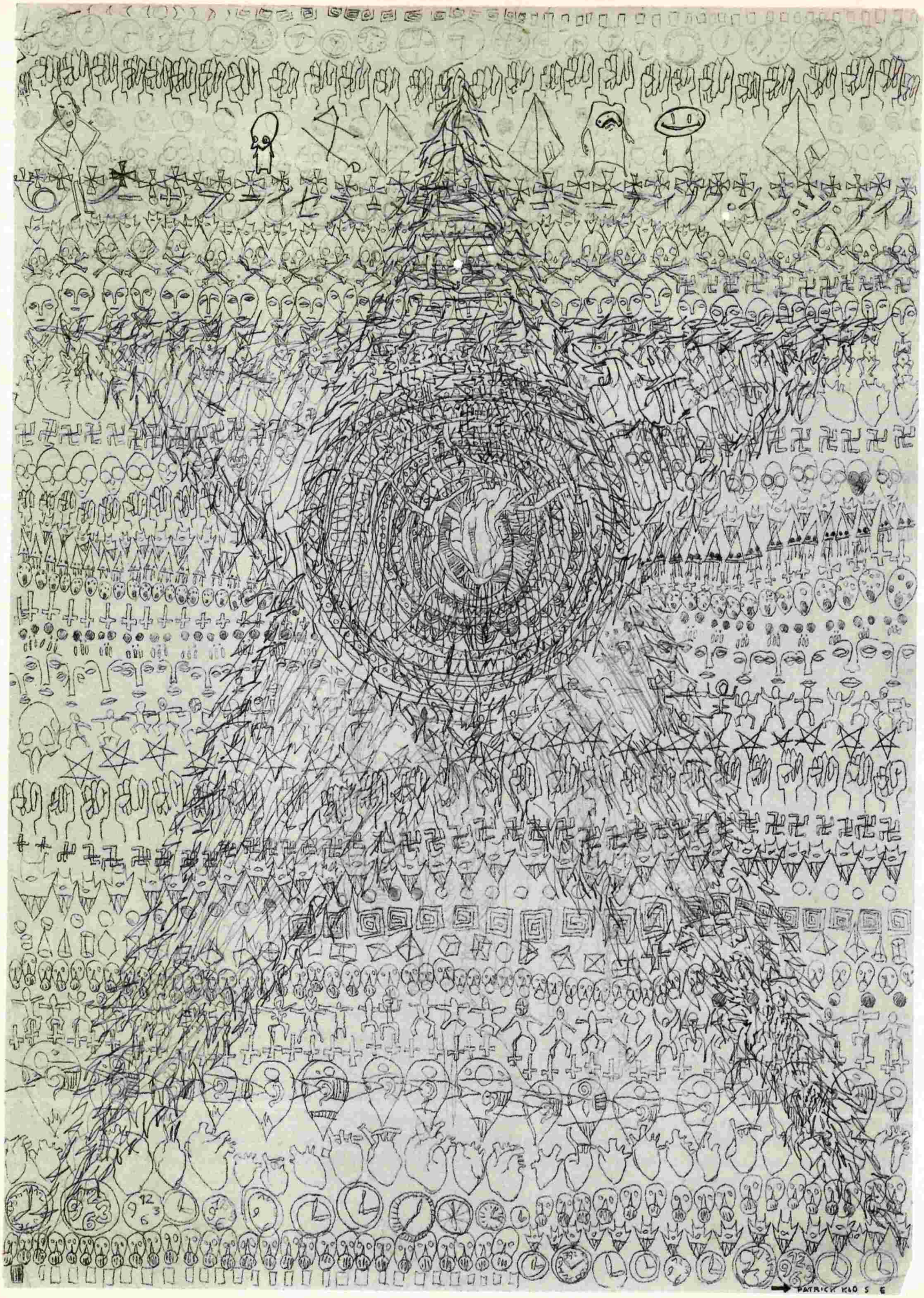
Okay: Dieses Auto ist nicht wirklich ein Taxi, ganz streng genommen. Irgendwie aber schon, ein gefühltes zumindest, weil erstens gerade »Too Shy« von Kajagoogoo im Radio läuft – ein Lied, das außerhalb von Taxidudelsendern nicht existiert, wie amerikanische Wissenschaftler herausgefunden haben – und zweitens das fahle Wabern vergorenen Schnapsatems im Fahrgastraum darauf hinweist, dass der Fahrer möglicherweise der einzige Mensch im Wagen ist, der tatsächlich noch in der Lage ist, das Gefährt zu lenken. Drittens habe ich für die Fahrt Geld bezahlt, und viertens ist der Fahrer, der passenderweise heißt wie eine Partyinsel, eines dieser sehr originellen, halbmythischen Wesen, wie man sie fast ausschließlich unter Taxifahrern, Barleuten oder Seefahrern findet. Die einzigen Kriterien, die das Quasi-Taxi von einem Echt-Taxi unterscheiden, sind die Größe (es ist ein Sprinter mit acht Sitzen) und die Farbe (statt labradorsandig ist es weinrot).

Gut, noch ein dritter Punkt ist anders als bei den meisten echten Taxifahrten: Mit im Auto sitzen fremde Menschen, mit denen ich Liederraten spiele. Leider bin ich etwas benachteiligt, weil ich ganz hinten in der Ecke sitze, wo das Radio nicht mehr so gut vernehmbar ist. Zudem werde ich aufgrund des Senderprofils von Flashbacks an meine Kindheit und Jugend geplagt. »Too Shy« ist da ein guter Trigger, ich weiß noch, wie ich das »hush hush, eye to eye« im Alter von etwa neun Jahren als »Hasch, Hasch, Ei-du-ei!« mitsang (Latein als erste Fremdsprache) und dabei immer mit leichtem Schauder an den Sohn des örtlichen Schuhhändlers dachte, ein wüst frisiertes Triefauge, von dem meine Mutter warnend zu berichten wusste, dass er »haschte«, und zwar nicht zu knapp. Danach kommt dann allen Ernstes das seit 100 Jahren nicht mehr gehörte »Bruttosozialprodukt«, das mir als Dorfkind Angst vor dem Leben in der Stadt machte, vor dem Hacklzwang in den Fabriken, das klang alles wahnsinnig anstrengend.

Eigentlich sind die sogenannten »besten Hits der Siebziger und Achtziger« für mich fast alle Dorflieder, die krass an Kindheit und später dann Frühjugend erinnern, wo ich sie auf den sogenannten »Beatabenden« hörte, von denen ich nicht weiß, ob sie außerhalb Unterfrankens existierten. In wechselnden Dorfturnhallen spielten da schlechte Coverbands in Gummihosen Lieder nach, von denen man oft erst Jahre später das Original hörte und dann nicht schlecht staunte. Dazu gab es Jacky-Cola.

Vielleicht wurden diese Flashbacks aber auch von dem Ort getriggert, von dem wir gerade auf der Rückreise nach Berlin waren: ein Dorf namens Heimsen, das klingt ja schon wie »daheim«. Dort fand eine Kunstsache statt, die schwer zu erklären ist. Der Schauspieler und Musiker Robert Stadlober, Andreas Spechtl von der Band Ja, Panik und Hendrik Otremba von Messer hatten sich das Ganze ausgedacht. Es ging um die Aufnahme von Heimsen in die Oktavistische Internationale, deren Anhänger glauben, dass das Leben in unendlichen Schleifenbahnen verläuft, wie eine umgekippte Acht, daher der Name (glaube ich, ich war nicht immer hundertprozentig nüchtern). Und dass man, egal wohin man geht, doch immer auch mit dem Ort verbunden bleibt, von dem man kommt. Wie die Aale, das Wappentier des Oktavismus: Aale schlüpfen im Atlantik, in der Sargassosee, und wandern dann drei Jahre lang an die europäischen Küsten. Und zum Ablaichen wieder zurück, manchmal über 5000 Kilometer, gegen den Golfstrom, zurück zum Ursprung. Dort sterben sie. Das klingt jetzt traurig, in Heimsen war es dafür sehr lustig. Der schönste Moment: als Andreas Spechtl beim Abschlusskonzert in einer Art riesigem Kessel herumrührte und die Namen diverser Aalarten und -formen skandierte: »Silberaal, Glasaal, Gelbaal, Schnepfenaal, Weltall!«

Daran denke ich während des Liederratens und hoffe dann leider vergebens, dass beim Erreichen der Berliner Stadtgrenze gleich noch das beste Dorf-und-Beatabend-Lied von allen kommt, nämlich »All We Are« von Warlock: »All we are / All we are, we are / We are all, all we need.« Was für ein tolles Mantra! *All we are,* Aal *we are.* Und irgendwann geht es zurück.


PATRICK KLOSE

Text Kristoffer Cornils **Illustration** Patrick Klose

Black Metal kommt nicht mehr aus Norwegen, sondern aus den USA. Er denkt anders, er klingt anders, er sieht anders aus. So zumindest präsentieren ihn die Indie-Presse und das Feuilleton. Großzügig wird die Geschichte des Genres fehlerhaft kolportiert, werden Verbindungen von Bands zu bedenklichem Gedankengut und deren noch bedenklicheren Vertretern übergangen. Dabei ist es nicht so, als gäbe es keine anderen Narrative oder Alternativen zur politischen Positionslosigkeit.

BLACK METAL

Neue Masken

Alle feiern Romano. Selbst die Metal-Szene findet Gefallen am Zöpfchen-Rapper und seinem Song »Metalkutte«, den internationale Metal-Blogs dankbar aufgriffen. »Ich bin mir nicht sicher, ob Romano sich darüber bewusst ist, wie witzig das alles ist«, heißt es etwa auf metalsucks.net. Das weiß er sicherlich, Absurdität ist sein Kapital. Was er außerdem weiß: wovon er redet. Romanos Texte listen eine Reihe von Black-Metal-Bands auf: Vorreiter (Hellhammer), Pioniere (Bathory), große Namen des norwegischen Black Metal (Mayhem, Emperor, Darkthrone) und sogar obskure Randgestalten wie Sarcófago aus Brasilien, von denen Romano noch ein Patch fehlt. Der Typ hat Ahnung, das müssen selbst hartnäckige Metalheads zugeben. Weil er die richtigen Namen droppt und auf den Punkt bringt, was für Black Metal konstitutiv ist: Zurschaustellung. Mit der Metalkutte präsentieren Fans die Abzeichen ihres coolen Wissens; mit *corpse paint*, Outfits, Pseudonymen und Paraphernalien positionieren sich Bands in der Genretradition.

Im Black Metal gestaltet sich das Spiel mit der Verkleidung avancierter als in anderen Subkulturen. So paradox es klingt: Authentizität wird dort an der Inszenierung gemessen. »Black Metal versteckt sich nicht hinter Masken, es *ist* Masken«, schreibt der Musikjournalist Nick Richardson in der Anthologie *Black Metal. Beyond The Darkness*. Tatsächlich ist das ein roter Faden, der sich durch die Geschichte des schwarzen Metal zieht: In den

formativen Jahren des norwegischen Black Metal, angefangen mit Per »Dead« Ohlins Suizid 1991 über den Mord von Kristian »Varg« Vikernes an Øystein »Euronymus« Aarseth 1993 hin zu den Kirchenbränden von 1993 bis 1996 kokettierte die sogenannte zweite Welle mit satanischem Gebaren. Während Experten dem damals keinen Glauben schenkten, trug die Presse es nach außen und triggerte eine Massenpanik. Insbesondere Vikernes wusste gekonnt auf der medialen Klaviatur zu spielen: Sekunden nachdem sein Urteil verkündet wurde, erblickte er eine Kamera und verzog das Gesicht zu einem amüsierten Grinsen. Die Headlines des Folgetages waren geschrieben. Sechs Jahre nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis betreibt er einen YouTube-Kanal, über den er auf neoheidnischen Ideologien basierenden Rassismus propagiert. Unter anderem in Videos über Partnersuche von – was sonst? – arischen Frauen. Die Welt lacht darüber, und Vikernes als letzter: Wenn er der Öffentlichkeit genug zu lachen gibt, vergisst diese bald, dass er noch 2013 in Frankreich wegen Verdachts auf Planung eines Massakers verhaftet wurde.

Black Metal *ist* Masken, er setzt sie gezielt ein. Schon bei den Namensgebern des Genres, Venom, bedeutete die Aura des Okkulten und Verruchten ein Distinktionsmerkmal, das nebenbei von ihrer mittelmäßigen Performance ablenkte. Black Metal macht sich zum Faszinosum, entwickelt Anziehungskraft und regt Nachahmungstaten an. Eine überwiegende Anzahl der Kirchenbrände in Norwegen geht vermutlich auf das Werk von Trittbrettfahrern zurück, in Deutschland mündete der Secondhand-Satanismus der Band Absurd in Mord an einem Mitschüler. Die Alben Vikernes' unter dem Namen Burzum verkaufen sich derweil gut. Das kommt ihm gelegen: 2014 bat er seine Fans um Spenden, mittels derer er konfiszierte Waffen auszulösen gedachte. Sicherlich nicht zum privaten Gebrauch.

Der angeblich neue Black Metal lässt Hintertürchen offen, wenn er sich nicht positioniert.

Nachdem sich Black Metal Mitte der Achtzigerjahre in Opposition zu anderen Metal-Subgenres als internationales Underground-Netz etablierte, legte die zweite Welle wirklichen Geschäftssinn an den Tag. Besonders hervor tat sich in dieser Hinsicht der von Vikernes ermordete Aarseth, der mit dem Plattenladen Helvete den zentralen Umschlagplatz der Szene gründete und die Professionalisierung und Globalisierung von Black Metal vorantrieb. Das einzige, was zum Erfolg noch fehlte, war ein breitenwirksames Image. Es sollte sein eigener Tod sein, der das Genre zum nachhaltigen Verkaufsschlager werden ließ. Mit einem pop-kompatiblen Sound landeten später Cradle Of Filth und Dimmu Borgir Charterfolge. Beide Bands setzten auf gängige Codes: *corpse paint*, Lederklamotten, *stage names* und pseudosatanisches Brimborium. Das polarisierte und verkaufte sich, dennoch war der Schrecken präsent. Dass vor allem Dimmu Borgir nachweislich Verbindungen zur National-Socialist-Black-Metal-Szene hatten, verschärfte den Reiz.

Heutzutage sieht das angeblich anders aus. Seit über fünf Jahren richtet sich die Aufmerksamkeit der Szene auf die USA. Zuerst wurden Wolves In The Throne Room gefeiert, dann Liturgy und mittlerweile Deafheaven. Bejubelt wurden sie nicht von der Szene, sondern der Indie-Presse und dem Feuilleton. Black Metal werde gerade neu erfunden und löse sich von seinen ideologischen Wurzeln, lautet das Mantra. Das scheint zunächst schlüssig: Insbesondere die norwegische zweite Welle richtete sich gegen das Christentum, das als prä-koloniale Macht das nordische Glaubenssystem und damit das kulturelle Erbe Skandinaviens zerstört habe. Aus der Ablehnung des Christentums wurde ein latenter Antisemitismus, der in Rundumrassismus und *white supremacy* mündete. Laut Mayhem-Drummer Jan »Hellhammer« Blomberg zum Beispiel werde Black Metal von Weißen für Weiße gemacht. Außerdem sagte Blomberg in der Dokumentation *Until The Light Takes Us*, er würde Emperor-Drummer Bård »Faust« Eithun dafür verehren, 1992 eine »fucking faggot« umgebracht zu haben. Verglichen damit sind die US-Bands harmlos. Sie denken anders, sie sehen anders aus, sie klingen anders. So zumindest will es das journalistische Narrativ der letzten Jahre.

Diese Argumentation reduziert Black Metal auf seinen Ursprungsmythos, anstatt ihn zu hinterfragen. Wie der Sarcófago-Patch auf Romanos Metalkutte fehlt in dieser Erzählung die Peripherie, die zeitgleich mit dem vermeintlichen Mutterland Norwegen Black Metal erfand: Brasilien oder Ungarn, wo sich 1986 Tormentor gründeten, deren Sänger Attila Csihar heute nicht nur Mayhem, sondern auch Sunn O))) vorsteht. In Griechenland, Italien und Portugal formierten sich Bands, noch bevor 1992 in Bergen die erste Kirche brannte. In den USA fanden sich 1987 als erste Genrevertreter Von zusammen. US-Black-Metal konnte sich auf keine (National-)Mythologie stützten, sondern musste eine eigene (er-)finden und tat das im Spätkapitalismus. Zwei thematische Stränge kristallisieren sich heraus: urbaner Zerfall und die Sehnsucht nach Ursprünglichem. Der ersten widmen sich Bands wie Locrian, deren aktuelles Album *Infinite Dissolution* sich auf Elizabeth Kolberts Buch *The Sixth Extinction* stützt. Für die Recherche hat die Chicagoer Band unter anderem Anti-Industrialisierungstraktate des 19. Jahrhunderts aus den USA studiert.

Wolves In The Throne Room sind Vertreter der zweiten Kategorie: Öko-Freaks mit eigener Farm, die mit Thoreaus *Walden* statt mit Hitlers *Mein Kampf* unter dem Kopfkissen schlafen. Oder mit Schriften von Rudolf Steiner, Begründer der Anthroposophie und Vertreter verquerer Rassetheorien. Wo Boden ist, ist Blut nicht weit. Radikale Ökologie beziehe sich eben aus extremen Ideologien, links oder rechts, schulterzuckt die Band dazu in Interviews. Noch näher an altbekannten Mustern verortet sich Amalie Bruun, die 2014 unter dem Namen Myrkur auf dem US-Label Relapse debütierte. Über Facebook postete die Dänin ihre aktuelle Lektüre: ein Buch von Vikernes über germanische Mythologie. In ihrer Reaktion auf Proteste dagegen gab sich Bruun arglos. Sie interessiere sich lediglich für Mythologie. Vikernes wird sich freuen, er kann neuerliche Aufmerksamkeit und das damit einhergehende Geld ja gebrauchen.

Deafheaven werden dafür gelobt, endgültig mit der Black-Metal-Ästhetik zu brechen. Das Cover ihres Albums *Sunbather* war in verwaschenem Pink gehalten, das My Bloody Valentines *Loveless*

zitierte. Im Shoegaze liegen zum Teil die musikalischen Wurzeln der Band. Dass das keineswegs neu ist, bestätigen Deafheaven selbst. Bands wie Alcest oder Lantlôs nennen sie als Vorbilder, diese hatten den Sound Anfang des Jahrtausends etabliert. Noch andere Stifterfiguren nennen Deafheaven. Hate Forest beispielsweise, die Band des Ukrainers Roman Sajenko, der für seine Musik das Subgenre True Aryan Black Metal reserviert. Deafheaven wurden dafür kritisiert, Hate Forest durch das Tragen von Shirts nicht nur Aufmerksamkeit, sondern zudem finanzielle Unterstützung zukommen zu lassen, und wiegelten ab: Obwohl sie die Musik gut fänden, stimmten sie noch lange nicht der Ideologie dahinter zu. Ihr Label Deathwish schlug in dieselbe Kerbe, als es, angesprochen auf die Band Young And In The Way, die mit ihrem Nebenprojekt Ayr Burzums »Dunkelheit« coverte und auch sonst undifferenziert als Fans von Vikernes' Musik auftritt, eine verklausulierte Antwort gab: Musik gehe über Ideologie. Leben und leben lassen. Das mag irgendwie stimmen. Musik jedoch ist mehr als nur das. Erst recht, wenn menschenverachtendes Gedankengut dahintersteht. Das wird – ob gewollt oder nicht – beworben und mitfinanziert. Prekär in Zeiten wie diesen: Anders als damals in Norwegen brennen in den USA zwar keine Kirchen, sie werden aber zum Ziel rassistischer Terrorakte.

Aussagen wie die von Deafheaven sind Beschwichtigungsversuche, die man im vermeintlich neuen Black Metal häufig hört. Neill »Imperial« Jameson von der Band Krieg rechtfertigte den Gebrauch des Wortes »Nigger« in einem Song und während Bühnenansagen mit kruder Anti-*political-correctness* und hat sich bisher nicht glaubwürdig davon distanziert. Jameson war Mitglied der Supergroup Twilight, die auch Thurston Moore (ja: *der* Thurston Moore) zu ihren Mitgliedern zählte. Der wiederum übrigens kündigte letztens seine Unterstützung des Israel-Boykotts an. Das sind Koinzidenzen, sicherlich. Ihre Dichte jedoch ist bedenklich. Der angeblich neue Black Metal lässt Hintertürchen offen, wenn er sich nicht positioniert. Er mag zwar nicht ideologisch motiviert sein, begeht aber doch einen Fehler, wenn er sich als unpolitisch inszeniert. Es gibt keine unpolitische Popmusik.

Optionen finden sich zuhauf. Wie eine alternative Geschichtsschreibung für Black Metal existiert, so gibt es Gegenpositionen zu hegemonialem Narrativ und Positionslosigkeit. Liturgy-Sänger Hunter Hunt Hendrix stellte 2009 seine Theorie eines Transcendental Black Metal vor, mit der er und seine Band ein neues Zeitalter proklamierten. Während sein Manifest zwar zu verschwurbelt geschrieben ist, um politisches Bewusstsein zu transportieren, ist der Versuch indes bemerkenswert. Dass Liturgy einen Song ihres letzten Albums »Total War« nannten, lässt allerdings darauf schließen, dass die Band die transgressive Provokationslust ihrer Vorgänger teilt. Der vielbeschworene Bruch ist kein konsequenter. Anders die wachsende antifaschistische Szene, die gerade in Deutschland ein immer größeres Gegengewicht bildet, darunter etwa das Berliner Kollektiv Ancst oder Labels wie Vendetta und Alerta Antifascista.

Ohnehin ist Black Metal keine Musik von Weißen für Weiße, wie Blomberg behauptet. Sie kommt mittlerweile aus Malawi (Rhanawa) oder Jamaika (Orisha Shakpana). Und dem Homophoben in Blomberg wird es sicherlich vor Kristian »Gaahl« Espedal, ehemals Frontmann von Gorgoroth, grausen: der outete sich 2008. Auf die Spitze getrieben hat die *Queerification* des Genres Matmos-Mitglied Drew Daniel mit seinem letzten Album als The Soft Pink Truth. Vom Gang-Bang-Artwork zur Eurodance-Coverversion zog Daniel alle Register. Die Szene jedoch scherte das nicht. Ein Rapper wie Romano zieht eher – wie im Mainstream die Pop-Sensibilitäten von Deafheaven besser ankommen als linkskritischer Black Metal mit Hardcore-Background. Die Vertreter der neuen Harmlosigkeit öffnen Türen zu altbekannten Gefahren. Der Musikjournalismus verfestigt das mit einer Ignoranz, die nicht hinter die neuste der vielen Masken des Black Metal schaut.

WARP

AFX ●
ORPHANED DEEJAY
SELEK 2006-2008

BATTLES ●
LA DI DA DI

DARKSTAR ●
FOAM ISLAND

LIVE

BATTLES ●
30.10 FRANKFURT, ZOOM
04.11 BERLIN, BERGHAIN

HUDSON MOHAWKE ●
02.12 BERLIN, BERGHAIN

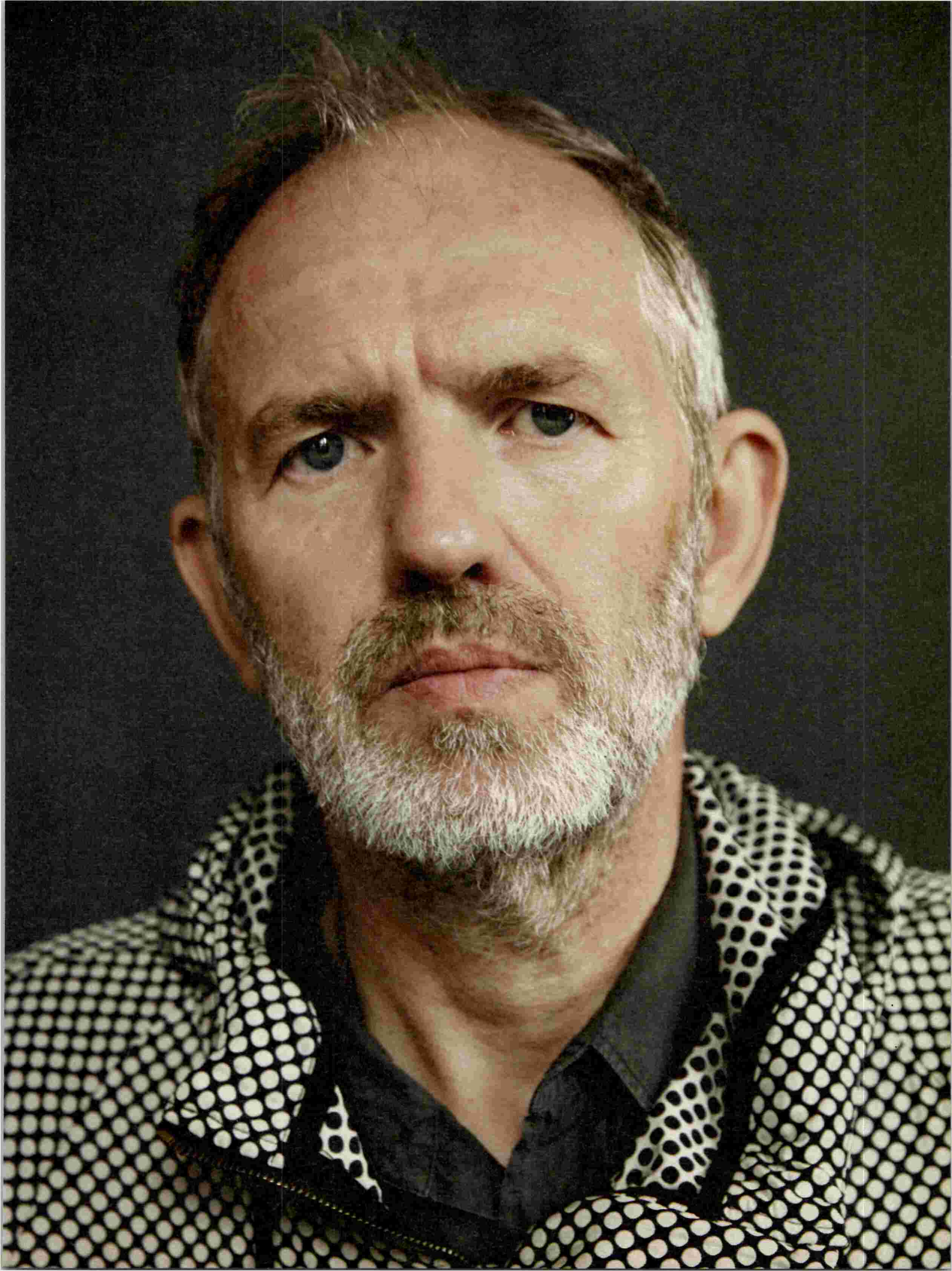
LONELADY ●
16.10 BERLIN, KANTINE AM BERGHAIN
17.10 FRANKFURT, STUDIO 1 @ MOUSONTURM

NOZINJA ●
07.10. BERLIN, YAAM
08.10. HAMBURG, KAMPNAGEL

ONEOHTRIX POINT NEVER ●
10.11 BERLIN, BERGHAIN

»Wenn ich Bono treffe, trägt er einen Bademantel«

ANTON CORBIJN



Text und Musikauswahl Tim Lindemann **Foto** Roman Goebel

Anton Corbijn wirft einen interessierten Blick auf die LPs, die in einem Berliner Hotelzimmer neben dem Grammophon stehen. Spontan gefällt ihm aus der überschaubaren Sammlung nur ein Album der Arctic Monkeys – eine der wenigen Bands, die er noch nicht porträtiert hat. Der einflussreiche Fotograf und Regisseur widmet sich in seinem neuen Film *Life* dem Leben von James Dean. Wir sprachen mit Corbijn über Robert Pattinson, Nelson Mandela und einsame Eisbären.

HERMAN BROOD & HIS WILD ROMANCE
»SATURDAY NIGHT«
AUS DEM ALBUM *SHPRITSZ* (1978)

Ich traf Herman, als ich noch sehr jung war und gerade mit dem Fotografieren begonnen hatte – da trat er nur mit seinem Piano auf, ohne Band. Ich habe in dieser frühen Phase seiner Karriere viele Fotos von ihm gemacht, und über Nacht, so kam es mir zumindest vor, wurde er der größte Rockstar der Niederlande und bekam von überall her Aufmerksamkeit. Das traf mich damals, er »gehörte« doch irgendwie mir, dachte ich. An dieses Gefühl musste ich an einer Stelle von *Life* denken: Robert Pattinson als junger Fotograf Dennis Stock ruft James Dean an, um einen Fototermin zu vereinbaren, und Dean sagt: »Okay, ich möchte dir gerne helfen.« Worauf Stock entgegnet: »Na ja, eigentlich helfe ich ja dir …« An dieses Gefühl, dieses Missverständnis konnte ich mich noch gut erinnern.

Man merkt, dass Sie mit der Figur des Dennis Stock Ihre eigenen Anfänge reflektieren. So findet Stock in *Life* überhaupt erst heraus, was als Fotograf seine Motivation ist.
Ja, das stimmt. Herman hat später immer wieder gesagt, dass unsere gemeinsame Arbeit wie eine Blaupause für unsere späteren Karrieren gewesen sei. Später habe ich ihm dann auch mal Bono vorgestellt.

PALAIS SCHAUMBURG
»HOCKEY«
AUS DEM ALBUM *LUPA* (1982)

Palais Schaumburg! Mein erstes Musikvideo als Regisseur. Nicht unbedingt mein künstlerischer Höhepunkt, aber na ja. Ist ja auch ein sehr merkwürdiger Song. Ich hatte für die Band bereits das Albumcover und eine Fotoserie gemacht, als sie an mich herantraten und mich baten, auch ein Video zu dem Song zu drehen. Ich hatte vom Filmen absolut keine Ahnung und schrieb einfach für jede Liedzeile auf, was passieren sollte. Das schickte ich der Band, sie stimmten zu – und ein paar Tage später drehten wir in Hamburg. Das Video gefiel einigen Leuten, und bald wurde ich für weitere Clips engagiert. Es dauerte allerdings einige Zeit, bis ich den Übergang vom Foto zum bewegten Bild bewältigt hatte.

Konnten Sie aus Ihren frühen Erfahrungen schöpfen, als Sie begannen, Filme zu drehen?
Vor allem habe ich beim Filmen gelernt, im Team zu arbeiten. Als Fotograf war ich immer ein Einzelkämpfer. Im Film ist das unmöglich. Ich drehe gern Musikvideos, weil man dort viel freier ist als bei Spielfilmen und visuell viel ausprobieren kann. Ich erzähle dabei immer gern kleine Geschichten und filme nicht bloß eine Performance ab. Manchmal orientiere ich mich am Songtext, manchmal am Klang der Musik. Das beste Beispiel ist das Video zu Herbert Grönemeyers »Mensch«: Bereits als er mir das Instrumental des Songs vorspielte, sah ich aus irgendeinem Grund vor meinem inneren Auge einen einsamen Eisbären am Strand.

JOY DIVISION
»SHE'S LOST CONTROL«
AUS DEM ALBUM *UNKNOWN PLEASURES* (1979)

Am Beispiel von Joy Division: Aus welchen Inspirationsquellen speist sich Ihre fotografische Arbeit? Wie wichtig ist die Musik, welche Rolle spielen Ihre eigenen, unabhängig vom Sujet entstandenen Ideen?
Hm, schwierig. Als ich Joy Division fotografierte, hatte ich natürlich auch schon andere visuelle Informationen wie etwa das Albumcover. Mein Englisch war damals noch nicht so gut, aber auch so verstand ich, dass die Songs etwas sehr Düsteres, Existenzielles ausdrückten. Das spiegelte sich natürlich auch in meinen Fotos wider. Wenn man Menschen fotografiert, die stark in der Öffentlichkeit stehen, kommt hinzu, dass man von vorneherein mit einem gewissen Bild konfrontiert wird. Man kann sich dann entscheiden, dieses Image zu unterstützen – oder es zu brechen.

BOB DYLAN
»NOT DARK YET«
AUS DEM ALBUM *TIME OUT OF MIND* (1997)

Großartig. Ich liebe Dylan.

In *Life* geht es unter anderem um die Konstruktion einer Ikone, eines Symbols. Sie haben mit Leuten wie Bob Dylan, Nelson Mandela und Stephen Hawking gearbeitet, die ja auch auf ihre jeweils eigene Art zu Symbolfiguren geworden sind.
Ja, aber ich würde nicht sagen, dass ich *mit* diesen Menschen gearbeitet habe. Bob Dylan etwa habe ich zweimal getroffen und genau zwei Fotos von ihm gemacht, mitten in der Nacht auf irgendeinem Parkplatz. Das würde ich nicht gemeinsam Arbeiten nennen, wenn ich auch mehr als gerne einmal richtig mit Dylan zusammenarbeiten würde, wie ich etwa mit Tom Waits oder U2 gearbeitet habe. Bei diesen Künstlern war ich Teil von etwas sehr Persönlichem. Mit Nelson Mandela, Dylan und vielen anderen ist das anders: Ich treffe diese Leute, mache Fotos von ihnen und gehe dann wieder. Es ist aber natürlich ein großes Privileg in meinem Job, dass ich solche intelligenten, kreativen und außergewöhnlichen Menschen treffen darf. Auch wenn ich nicht viel Zeit mit ihnen verbringe, bereichert es doch mein Leben, mit ihnen zu sprechen und etwas von diesen Begegnungen mitzunehmen.

U2
»THE MIRACLE (OF JOEY RAMONE)«
AUS DEM ALBUM *SONGS OF INNOCENCE* (2014)

U2 haben dieses Album exklusiv auf iTunes veröffentlicht. Als jemand, der die Band seit langer Zeit begleitet: Wie stehen Sie zu dieser in gewisser Weise die Kunst entwertenden Veröffentlichungspolitik?
Das betrifft in diesem Fall eher die Band als mich. Wenn ich Bono treffe, sitzt er immer noch häufig im Bademantel da und wir quatschen einfach. Für mich hat sich also nicht viel verändert. Ich sehe natürlich, wie groß sie geworden sind und dass sie manchen Leuten auch deswegen auf die Nerven gehen. Mir persönlich ist so was völlig egal. Man macht sein kleines Ding und ist froh, wenn es dafür ein Publikum gibt. Ich hatte gerade zwei Ausstellungen in Holland, und es gab einen unglaublich großen Andrang. Das macht mich sehr glücklich, und ich bin dafür sehr dankbar. Ich würde aber immer noch das Gleiche tun, wenn es niemanden interessieren würde – wie damals in den Siebzigern in Holland.

DANZIG
»KILLER WOLF«
AUS DEM ALBUM *DANZIG II: LUCIFUGE* (1990)

Ein toller Song, produziert von Rick Rubin. Dazu fällt mir eine Story ein, die Glenn Danzig vermutlich nicht besonders gefällt. Ich drehte das Video mit der Band in einem Studio in L.A. Am gleichen Tag wurden die Polizisten freigesprochen, die Rodney King misshandelt hatten, und es kam zu gewalttätigen Aufständen in der Stadt. Ich war besorgt, ob wir weiterdrehen könnten. Doch am nächsten Tag kreuzte die Band brav im Studio auf – bis auf den muskelbepackten Glenn Danzig. Der war aus Angst zu Hause geblieben.

KENDRICK LAMAR
»INSTITUTIONALIZED«
AUS DEM ALBUM *TO PIMP A BUTTERFLY* (2015)

HipHop hat in Ihrem bisherigen Schaffen keine große Rolle gespielt.
Das stimmt nicht ganz. Ich habe Eazy E und Public Enemy fotografiert. Aber Sie haben recht, insgesamt betrachtet habe ich wenig mit HipHop-Künstlern gearbeitet. Das habe ich irgendwie verpasst. Ich mag Old-School-HipHop aber sehr gern.

Ich zeige Ihnen als Spezialist für Cover außerdem mal das Artwork von diesem Album.
Selfies vor dem Weißen Haus. Cool. Habe ich noch nie gesehen oder gehört, gefällt mir aber sehr gut.

HERBERT GRÖNEMEYER
»MÄNNER«
AUS DEM ALBUM *4630 BOCHUM* (1984)

Als ich vor zwei Monaten bei einem von Herberts Konzerten in Holland war, hat er diesen Song auf Holländisch gesungen. Er ist ein sehr guter Freund von mir, mit dem ich schon an vielen Projekten gearbeitet habe. In *Control* hat er ja einen kleinen Gastauftritt als Arzt von Ian Curtis. Herbert hat mich schon lange davon zu überzeugen versucht, dass ich Filme drehen sollte. Ich habe immer abgewinkt und gesagt: »Klar Herbert, ich drehe einen Film und du spielst mit.« Sollte ein Witz sein. Doch als ich schließlich an *Control* gearbeitet habe, wobei er mir auch sehr geholfen hat, löste ich dieses Versprechen ein. Bei *The American* bat ich ihn dann, den Soundtrack zu komponieren. Er hat ein unglaubliches Gespür für Melodien, und der Score wurde absolut grandios. Für *A Most Wanted Man* hat er ebenfalls komponiert, jetzt bei *Life* war er leider verhindert. Es ist generell toll, mit Freunden zu arbeiten. Wenn man einander vertraut, kann man sich gegenseitig besser anspornen.

EAGLES
»JAMES DEAN«
AUS DEM ALBUM *ON THE BORDER* (1974)

Ich spiele Ihnen diesen Song vor, weil er für mich stellvertretend für die mythische Überhöhung von Dean steht – teilweise besonders von Leuten betrieben, die keinen seiner drei Filme überhaupt gesehen haben. War das etwas, das Sie angezogen hat, oder etwas, das Sie entkräften wollten?
Zunächst einmal sagte man mir: »Wir haben hier ein Skript über James Dean für dich.« Das interessierte mich. Erst später fand ich dann heraus, dass es aus der Perspektive eines Fotografen erzählt wird – was es für mich natürlich noch spannender machte. Ich persönlich hatte nie James-Dean-Poster an der Wand hängen und habe auch seine Filme erst sehr spät gesehen. Auf der Insel, auf der ich aufwuchs, gab es kein Kino, das spielte also wirklich keine Rolle für mich. Als ich die Filme aber schließlich sah, war ich von seinem Schauspiel begeistert. Es steckt also durchaus etwas hinter seinem mythischen Posterboy-Status. Das Foto von ihm am Time Square, um das es im Film geht, ist absolut ikonisch – und das ist erstaunlich, denn es ist kein gefälliges Bild. Letztlich zeigt es einen einsamen Mann im Regen. Wenn man das mit seinem rebellischen Image verbindet, wird jedoch klar, warum so viele Menschen etwas mit diesem Bild verbinden. Und hoffentlich sorgt mein Film auch dafür, dass wieder mehr Menschen sich die alten Dean-Filme ansehen. Der Eagles-Song ist übrigens wirklich nicht gut.

ROBERT PATTINSON
»NEVER THINK«
AUS DEM SOUNDTRACK ZU *TWILIGHT* (2008)

Das kenne ich nicht.

Es ist Ihr Star Robert Pattinson mit einem Song von einem der *Twilight*-Soundtracks.
Ah! Rob trug am Set immer eine Gitarre mit sich herum, ich habe ihn aber nie singen hören.

Ich finde es interessant, dass Sie Pattinson nicht als James Dean besetzt haben, sondern als den schüchternen Fotografen.
Rob ist ein sehr talentierter Schauspieler und ein unglaublich liebenswerter Mensch. Ihn aber als James Dean zu besetzen, wäre zu einfach gewesen. Er ist perfekt in der Rolle des Fotografen, weil er sich, genau so wie seine Figur, ständig im inneren Widerstreit mit sich selbst zu befinden scheint. Er ist einfach zu schnell berühmt geworden, und nun kämpft er dagegen an, indem er viele ungewöhnliche Rollen annimmt. Das finde ich sehr mutig. Von seiner Leistung in *Life* bin ich absolut begeistert. Er sollte nur damit aufhören, so hart mit sich ins Gericht zu gehen, das hat er nämlich gar nicht nötig.

Es gibt nicht viele Filme über Fotografen als historische Persönlichkeiten.
Das stimmt, aber in meinem Film geht es auch nicht um Fotografie an sich, sondern um das Verhältnis zwischen Fotograf und Sujet. Das hat mich sehr interessiert, weil es ein Thema ist, das natürlich auch mich stets begleitet hat. Gleichzeitig hat es mich aber auch fasziniert, auf diese Weise von einer ungewohnten Perspektive aus auf das Leben von James Dean zu blicken. Davon abgesehen spielt der Film 1955, in meinem Geburtsjahr. Es war sehr inspirierend, sich mit dieser Zeit zu beschäftigen und sie neu sichtbar zu machen.

LIFE
CAN, D, UK, USA 2015
REGIE: ANTON CORBIJN
MIT ROBERT PATTINSON, DANE DEHAAN U. A.

»STAATSFERNSEHEN IST KAPUTTES YOUTUBE.«

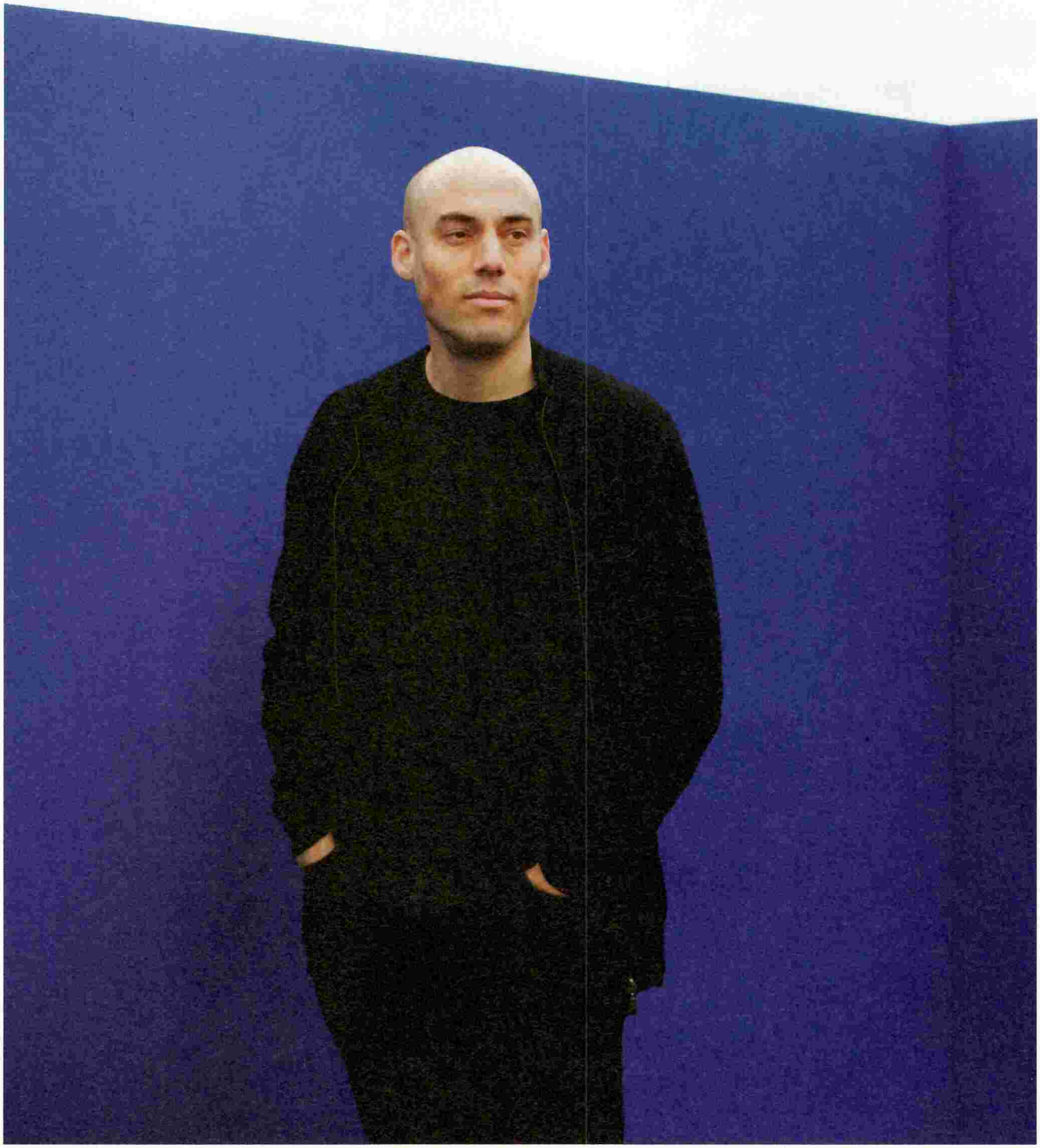
BERTHOLD SELIGER S. 100

FILM LITERATUR KUNST GESELLSCHAFT

86 *THE LOOK OF SILENCE*
91 FILMKRITIKEN
92 BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN
94 WAHLVERWANDTSCHAFTEN N°12
HITO STEYERL VS. KASSEM MOSSE
100 ÄRGER MIT DEM STAATSFERNSEHEN
103 BUCHKRITIKEN
122 RÜCKBLENDE: 80 JAHRE TERRY RILEY

The Look Of Silence

Ich habe dein Rezept



Richtet den Blick auf das Erkennen der wichtigsten Wahrheiten: Filmemacher Joshua Oppenheimer

Hilft Tätern beim Erkennen ihrer Schuld: Filmprotagonist Adi Rukun

Text Arno Raffeiner **Fotos** Christoph Mack (Porträts), Koch Media (Filmstills)

Mit *The Act Of Killing* rückte Joshua Oppenheimer ein Massaker im Indonesien der Sechzigerjahre ins globale Bewusstsein, über das bis dahin kaum gesprochen wurde. *The Look Of Silence* zeigt nun, wie Täter und Opfer aufeinandertreffen und vor allem die Stille sprechen lassen. Oppenheimers Dokumentationen, jede für sich unglaublich intensiv und wirkmächtig, verändern gerade den Umgang eines ganzen Landes mit seinem kollektiven Trauma. *The Look Of Silence* könnte das Schweigen endgültig brechen.

Grillen zirpen. Eine brüchige Stimme beginnt zu singen. »Warum soll ich mich erinnern, wenn es mir nur Schmerzen bereitet?«, heißt es in dem leiernden indonesischen Liebeslied. Die Stimme, die da aus dem Off singt, gehört Adi Rukuns Vater, einem Greis von über 100 Jahren. Wenig später ist er auf der Leinwand zu sehen, stark abgemagert, zahnlos, schwerhörig, beinahe blind und überzeugt davon, erst 17 Jahre alt zu sein.

Sein trauriger Gesang steht am Anfang von *The Look Of Silence*, einem Dokumentarfilm des US-amerikanischen Regisseurs Joshua Oppenheimer. Oppenheimer ist mit der Kamera dabei, wenn Adi Rukun seinen Vater umsorgt und ihn fragt, ob er noch singen könne. Und er ist dabei, wenn Adi Rukun die Mörder seines älteren Bruders Ramli trifft und sie vor laufender Kamera mit ihren Taten konfrontiert.

Ramli Rukun wurde 1965 in Nordsumatra auf grausame Weise getötet, seine Leiche wie unzählige andere in einen Fluss geworfen. Der Mord geschah im Zuge eines Massakers, das in der offiziellen Geschichtsschreibung Indonesiens nur als »der Vorfall von 1965« vorkommt, dessen wahre Dimensionen und Hintergründe aber auch 50 Jahre nach den Ereignissen in erster Linie verschwiegen werden. Gestützt vom indonesischen Militär, das im weltweiten Kampf gegen den Kommunismus wiederum Deckung und Unterstützung aus dem Westen bekam, waren in zahlreichen Regionen Indonesiens Killerkommandos in einem »spontanen Aufstand

The Look Of Silence: Adi Rukun im Gespräch mit seiner Mutter (oben), der Blick durch die Testbrille (unten)

des Volkes« aktiv, der sich der Propaganda nach gegen schlechte und grausame Menschen richtete: Kommunisten, Gewerkschafter, Ungläubige.

Damit setzte General Suharto nach einem gescheiterten Putschversuch seine Machtübernahme durch und vernichtete die bis dahin bedeutende Kommunistische Partei Indonesiens. Suharto etablierte in der Folge seine autoritäre sogenannte Neue Ordnung und blieb bis 1998 an der Macht, das Verbot der KPI ist heute noch in Kraft. Die vorsichtigsten Schätzungen gehen davon aus, dass bei diesem Massaker 500.000 Menschen starben, wahrscheinlicher sind eine Million Tote. Adi Rukun spricht von drei Millionen Opfern.

In *The Look Of Silence* geht es nur am Rande um diese historischen Hintergründe. Der Film vermittelt gerade so viel an Informationen wie nötig. »Als Filmemacher hat man die Verpflichtung, den Zuschauern beim Erkennen der wichtigsten Wahrheiten zu helfen, die man in jahrelanger Arbeit offengelegt hat«, erklärt Joshua Oppenheimer bei einem Gespräch in Berlin. »Und meistens bestehen diese wichtigsten Wahrheiten nicht einfach aus der Chronologie der Ereignisse.« Die ältesten Aufnahmen des Films stammen aus dem Jahr 2003, als Oppenheimer mit seinen Recherchen an dem Themenkomplex in Indonesien begann. Einzige Ausnahme ist das Archivmaterial einer NBC-News-Produktion aus den späten Sechzigern, die in heroischem Tonfall den Sieg über den Kommunismus schildert und ganz selbstverständlich die Lager von Zwangsarbeitern filmt, die vom multinationalen Konzern Goodyear eingesetzt werden.

Oppenheimer zeigt vor allem, wie die Überlebenden noch Jahrzehnte später unter der Last der Ereignisse und ihrer Erinnerungen zu leiden haben. *The Look Of Silence* fragt nicht nach dem Warum von einst, aber er fragt nach dem Wie, das in den Köpfen der Täter noch sehr präsent ist und in einer kaum zu ertragenden Mischung aus Stolz, Selbstgerechtigkeit und Belustigung präsentiert wird.

In seinem Oscar-nominierten Film *The Act Of Killing* ließ Oppenheimer die siegreichen Schlächter ihre Taten nacherzählen, er brachte sie dazu, Verhöre, Folter und eben den Tötungsakt in Filmsettings erneut durchzuspielen – was diese Männer, die mit eigenen Händen Hunderte von Menschen umgebracht haben, nur zu bereitwillig tun. Die Detailliertheit ihrer Beschreibungen wirkt grotesk und unwirklich. »Für Massaker trug ich immer Jeans«, sagt einer der Täter, während er eine Drahtseilmethode beschreibt, mit der das Töten schneller und weniger blutig vonstatten ging als beispielsweise mit Macheten.

Mit *The Act Of Killing* brachte Oppenheimer die Täter und Sieger von damals – und damit teilweise die Machthaber im Indonesien von heute – dazu, sich ihre Taten bildlich vor Augen zu führen. Und diese führten sie wiederum dem ganzen Land vor Augen. Der Film war in Indonesien erstmals im November 2012 zu sehen, konnte dort anfänglich auch ohne Verleih rund 500 mal gezeigt werden und ist mittlerweile frei online verfügbar. In die gesellschaftliche Auseinandersetzung, die damit angeschoben wurde, greift nun der aus demselben Materialkorpus entstandene *The Look Of Silence* ein, als ein ergänzender zweiter Teil mit einer anderen Perspektive: Diesmal werden die Täter mit jemandem aus einer Opferfamilie konfrontiert – eine

Konstellation, die aus offensichtlichen Gründen kaum je auf Film zu sehen war.

Die Dreharbeiten für *The Look Of Silence* waren bereits vor der Premiere von *The Act Of Killing* abgeschlossen, danach wäre es für die Beteiligten zu gefährlich geworden. Als Zuschauer wundert man sich trotzdem, dass diese Bilder überhaupt existieren, dass die Dreharbeiten nicht abgebrochen werden mussten und in körperlicher Gewalt endeten. Man spürt die Last der Geschichte, die Anspannung und die unverhohlene Bedrohung, die sich bei den Begegnungen von Adi Rukun mit den Mördern seines Bruders gerade in den Momenten des Schweigens äußern.

»Was in diesen Szenen, in denen Adi und die Täter nicht sagen können, was sie fühlen, wirklich spricht, ist nicht der Dialog, sondern die Stille«, sagt Oppenheimer. »Um diese Wirkung zu unterstützen, haben wir alle Klänge im Hintergrund entfernt.« *The Look Of Silence* wird von Anfang bis Ende von dieser gespenstischen Ruhe getragen, die vom Zirpen der Grillen noch verstärkt wird. Es ist eine komponierte Stille, wie Oppenheimer erklärt: »Es gibt 16 verschiedene Klangspuren mit Grillen, die fast wie eine Sinfonie gespielt werden. Robert Bresson hat einmal etwas Schönes über Klang im Film gesagt: ›Benutze keine Filmmusik, lass die Geräusche deine Musik sein!‹«

Joshua Oppenheimer

»Die wichtigsten Wahrheiten bestehen meist nicht aus der Chronologie der Ereignisse.«

In geradezu meditativen Einstellungen zeigt die Kamera wiederholt Adi Rukun vor einem Fernseher. Über den Zeitraum einiger Jahre sah er sich immer wieder das von Oppenheimer gefilmte Material an. »Meine Männer hatten Angst vor Blut«, erzählt einer der Täter, während er lachend zu Hause auf seinem Sofa herumturnt. »Also habe ich den Gefangenen gewürgt, bis seine Zunge herauskam.« Die Ruhe der Inszenierung kontrastiert mit dem Unerhörten des Gezeigten, die Montage bringt das Unfassbare und das Alltägliche in einen konstanten Fluss, der von poetischen Bildern rhythmisiert wird. Kaffeebohnen, die aus mysteriösen Gründen auf einer hellen Fläche herumspringen – Lastwagen, die sich in dunkler Nacht ihren Weg um Schlaglöcher und Pfützen bahnen – Fledermäuse, die in gespenstischer Stille durch die Dämmerung flattern. Man sieht, wie Adi Rukuns Mutter unter Palmen Früchte schneidet, wie sie ihren Mann wäscht und ihrem Sohn vom Leben mit dem Über-Hundertjährigen erzählt. Man sieht Adi Rukun mit seinen eigenen Kindern beim Spielen zu Hause, man sieht ihn im Kopfstand und begleitet ihn bei seiner Arbeit.

Adi Rukun ist Optiker. Er hilft Leuten, richtig zu sehen. Und als Optiker besucht er die Mörder seines Bruders. Er setzt ihnen eine Testbrille auf die Nase und lässt sie durch sein Set von Testlinsen schauen. Das komponierte Zirpen der Grillen klingt plötzlich metallisch und scharf, als Adi Rukun in einem schattigen Garten auf einen hageren alten Mann trifft. Die Kamera zeigt dessen eingefallenes Gesicht in Großaufnahme. Er trägt die Testbrille mit rot umrandeten Linsen, die Muskeln um seinen Mund und seine Augen zucken, er blinzelt ins Leere. Es schmecke süß und salzig zugleich, sagt er. »Wie bitte?«, fragt Adi Rukun, der gerade eine andere Frage auf den Lippen hatte, leicht verwirrt. Das Blut, erklärt der Mann. Das Menschenblut der Ermordeten, das er getrunken habe, um nicht verrückt zu werden, es schmecke zugleich süß und salzig.

Als »ekstatische Verzweiflung« bezeichnet Oppenheimer den geistigen und seelischen Zustand, der zu Taten wie denen von 1965 in Indonesien führen konnte und zur kaum enden wollenden Phase der Verdrängung danach. Mit *The Act Of Killing* und *The Look Of Silence* sind zwei entscheidende Schritte zur Überwindung dieser Verzweiflung getan. Daran will auch Oppenheimer glauben: »Letztens hat jemand zu mir gesagt: ›Ihre Filme haben einen Vorhang aufgezogen, um diesen Albtraum zu offenbaren.‹ Aber ich denke: Nein, die Filme entfalten eine derartige Wirkung, weil sie zeigen, dass der Vorhang selbst der Albtraum ist.«

Das Erschreckendste dieser Filme ist in der Tat, wie die vergangen Ereignisse alles Gegenwärtige bestimmen: die Omnipräsenz der Angst, die Schergen an der Macht, die Arroganz der Sieger, die vor der Kamera mitunter eindeutig ausgesprochenen Drohungen. Adi Rukuns Familie zog von Nordsumatra auf eine weit entfernte Insel um, bevor der Film in Indonesien erstmals gezeigt wurde. Im Falle einer akuten Bedrohung bestehen Pläne für eine sofortige Ausreise. »Anonymous« ist das Wort, das im Abspann, angefangen beim Co-Regisseur über Teile des Produzententeams bis zu einer Vielzahl weiterer Beteiligter, am häufigsten zu lesen ist. Die Menschen vor Ort müssen geschützt werden, sie leben in Angst.

»Die Vergangenheit ist vergangen«, heißt es mehrmals in *The Look Of Silence*. Auch einer der wenigen Überlebenden, der gemeinsam mit Ramli Rukun in einem der Menschentransporte zum Fluss geschleppt wurde und den Schlächtern entkommen konnte, verwendet den Satz. Oppenheimers Film beweist das Gegenteil. Er zeigt ein Gefängnis der Angst und des Schweigens, das seit 50 Jahren existiert.

Am Ende einer der Begegnungen hat Adi Rukun seine Testbrille in der Hand. Er zeigt darauf und erklärt, dass er in Kürze eine Lesebrille anfertigen werde. »Ich habe dein Rezept«, sagt er zu dem Mann, der Menschenblut trank, um nicht verrückt zu werden.

THE LOOK OF SILENCE
DK, D, UK U. A. 2014
REGIE: JOSHUA OPPENHEIMER

Filmkritiken

IMAGINE WAKING UP TOMORROW AND ALL MUSIC HAS DISAPPEARED

D, CH, UK 2015
REGIE: STEFAN SCHWIETERT

Was Bill Drummond sich in den letzten 20 Jahren an genialen wie verpeilten Kunstaktionen ausgedacht hat, ist singulär. Nicht mal Erzdruide Julian Cope kommt da ran. John Higgs hat unlängst im hervorragenden Buch *The KLF – Chaos, Magic And The Band Who Burned A Million Pounds* nachgezeichnet, wie es Drummond während des fünfjährigen Bestehens von KLF mit seinem Partner Jimmy Cauty gelang, das Musikbusiness beständig vor den Kopf zu stoßen.

Der Filmemacher Stefan Schwietert konzentriert sich nun mit seiner Doku *Imagine Waking Up Tomorrow And All Music Has Disappeared* auf eines der aktuellen Projekte, nämlich den transitorischen Konzeptchor The 17. Darüber hat Drummond bereits 2008 ein überbordendes Buch vorgelegt. Wer es kennt, hat das Gefühl, dass Schwieterts Film allenfalls ein Viertel der ganzen Sache vermittelt. Doch geschenkt. Dafür zeigt er im Detail, was kein gedrucktes Wort so anschaulich vermitteln kann: den sonoren schottischen Akzent von Drummond, die kumpelhafte Weise, mit der er Menschen auf der Straße anspricht, damit sie Tonfolgen in sein Mikro singen. Denn singen kann doch jeder: katholische Nonnen, pakistanische Taxifahrer, irische Pubbesucher, schottische Grundschulkinder. Sie alle machen mit Eifer mit. Insgesamt über 1500 Menschen, seit Drummond 2003 damit anfing.

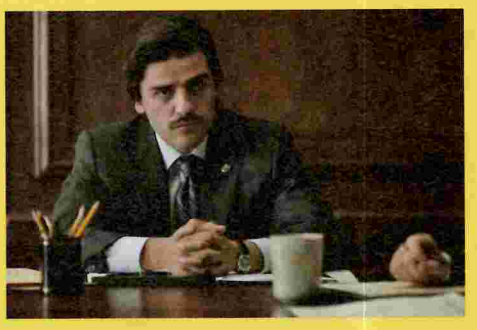
Schwietert interveniert nur selten aus dem Off, der Film gehört Drummond allein. Der erzählt, wie er mit The 17 einen Gegenentwurf zur Ubiquität und Sofortverfügbarbeit von Musik setzen wollte durch eine demokratische Chormusik, die aus fragmentarischen Einzelaufnahmen zusammengemischt, einmal öffentlich präsentiert und sofort darauf gelöscht wird. *Imagine ...* zeigt den großen Exzentriker Drummond am Werk, kratzt letztlich aber nur an der Oberfläche. Die Grandiosität seiner subversiven Interventionen in den Kunstbetrieb, die Widersprüche und gelegentliche Banalität seiner Aktionen (Beuys lässt grüßen) bleiben außen vor, leider.

Uwe Schütte

SHOW ME A HERO

USA 2015
REGIE: PAUL HAGGIS
MIT OSCAR ISAAC, CATHERINE KEENER, CARLA QUEVEDO, ALFRED MOLINA U. A.

Nach den ersten 86 Sekunden von *Show Me A Hero* kriegt Nick Wasicsko das Kotzen. Der jüngste Bürgermeister der USA ist auch derjenige mit dem schwersten Job: Er hat ein gerichtlich beschlossenes Bauprojekt umzusetzen, das die über Jahre gewachsene und gepflegte Segregation von schwarzer und weißer Bevölkerung in Yonkers, New York aufheben soll. 200 *public housing units* müssen auf der weißen, mittelständischen East Side der Stadt entstehen. Andernfalls drohen Strafzahlungen, die Yonkers in den Ruin treiben würden. Dennoch trifft das Projekt auf vorhersehbaren Widerstand: Aus antisemitischen Ressentiments, schlecht verhohlenem Rassismus und anderer Panikmache erhebt sich ein kleinbürgerlicher Mob, dessen Wut den neuen Bürgermeister mit voller Wucht trifft. Nur durch unrealistische Wahlversprechen war Wasicsko ins Amt gekommen. Ein nervöser Magen, den er mit Schlücken aus der Maalox-Familienflasche bekämpft, ist fortan sein kleinstes Problem.



Show Me A Hero verdichtet wahre Begebenheiten aus den späten Achtzigern zu einer virtuosen sechsteiligen Serie. Die Koautoren David Simon (*The Wire*) und William Zorzi stellen den Machtkämpfen von judikativer und legislativer Gewalt eine Sammlung aus Einzelschicksalen gegenüber, an denen sich die Folgen des Gerangels durch alle betroffenen Bevölkerungsschichten ablesen lassen. Wie immer bei Simon sind Sprache, Mode und Soundtrack der Milieus perfekt getroffen. Als *period piece* ist *Show Me A Hero* unantastbar.

Simons bisher spezifischste Geschichte ist aber auch seine universellste. Sie zeigt erste Auswüchse der *Reaganomics* und impliziert deren Bedeutung für das heute tief gespaltene Erscheinungsbild der US-Gesellschaft. Mit Bildern von Durchschnittsbürgern, die gegen das Fremde und Unbekannte pöbeln, weckt *Show Me A Hero* jedoch ebenso aktuelle Assoziationen, für die man nicht über den Atlantik blicken muss. Egoismus, Raffgier und mangelndes Mitgefühl finden überall ein Zuhause. Simons Kunst besteht darin, sie auszuhalten. Er dreht dort weiter, wo andere das Kotzen kriegen.

Daniel Gerhardt

THE TRIBE

UKRAINE, NIEDERLANDE 2014
REGIE: MYROSLAV SLABOSHPYTSKIY
MIT HRYHORIY FESENKO, YANA NOVIKOVA, ROZA BABIY U. A.

Arme und Hände schwingen, tanzen, fuchteln, schneiden durch die Luft. Körper biegen sich, marschieren in Kolonnen, formieren sich in Rudeln. Fäuste schlagen auf Körper und Köpfe, Beine treten, Körper stoßen aufeinander und verknoten sich beim Sex. Die Gebärdensprache, mit der im ukrainischen Film *The Tribe* durchweg und ohne Untertitelung kommuniziert wird, ist eine Ganzkörpersprache. Expressiv und total. Ohne die Dialoge im Detail verstehen zu können, scheinen sich die wortlosen Sprechakte im Wesentlichen auf Befehle, Zurechtweisungen und Anschuldigungen zu beschränken. Dennoch ist es faszinierend, den sich unaufhörlich gebärdenden Körpern in Myroslav Slaboshpytskiys Langfilmdebüt zu folgen, ihrem überaus physischen Tanz zuzusehen, der sich durch die brillant komponierten Plansequenzen zu einer fortlaufenden Choreografie aus heftigen Bewegungen verdichtet.

Hinter dem rohen Tanz aber liegt ein vorhersehbares sozialrealistisches Elendsdrama – mit all seinen problematischen Exploitismen (wer muss schon eine Abtreibung in einem ranzigen Badezimmer sehen?). *The Tribe* erzählt vom Teenager Sergey, der auf ein Internat für Gehörlose kommt. In diesem hermetischen System, das mit der Welt der Hörenden nie konfrontiert wird, platziert Slaboshpytskiy das wiederum hermetische Mikrosystem einer hierarchisch organisierten Gang, deren gewaltsames Treiben Raubüberfälle und Prostitution einschließt. Sergey wird getestet, steigt zum Zuhälter auf und verliert seinen Status, als er sich in das Mädchen des Rudelführers verliebt. Das geht finster aus.

Interessanterweise tritt das, was sich Erzähloberfläche nennt, also der Elendsplot, hinter die Schauseite der Gebärden; die Mimik rückt durch den Verzicht auf Close-ups in den Hintergrund. Es ist allerdings schier unmöglich, *The Tribe* nur als »Gebärden- und Bewegungsfilm« zu sehen. Slaboshpytskiy verschaltet die sprechenden Körper mit dem Instinkthaften und Naturhaften – und mit der Gewalt. Und dieser Essentialismus ist ziemlich abgeschmackt.

Esther Buss

Der weiße Hai

STEVEN SPIELBERG
1975

Eine US-Ferieninsel vor 40 Jahren, 4th of July 1975. Massen von Badegästen am Strand, fast alle weiß. Karussellmusik, Sportradio, Stimmengewirr. Ein Mann im Anzug schaut besorgt umher, fragt ein altes Paar: »Why aren't you in the water?« Die Antwort, man lasse das Sonnenöl einziehen, unterbricht er freundlich, aber bestimmt: »Please, get in the water!« Das Paar nimmt drei Kinder an den Händen, eine Totale zeigt, dass sie als einzige ins Wasser gehen. Nach und nach folgen andere ihrem Beispiel. Der Mann im Anzug, Bürgermeister der Insel, freut sich. Schnitte auf Leute, die schwimmen, plaudern, ein Boot ins Meer tragen; Beine strampeln unter Wasser. Männer mit Funkgeräten in Booten und Helikoptern bewachen den Strand. Der Bürgermeister gibt ein Interview: »People are having a wonderful time.« Gleich darauf löst ein falscher Alarm eine Massenpanik mit mehreren Verletzten aus. Erst dann kommt der Hai.

Text Drehli Robnik

Bilder, die die Welt bewegten: Auf *Jaws* trifft das so ultimativ wie mehrdeutig zu. Zunächst macht Steven Spielbergs Film den Blockbuster vollends zur Systemlogik, die die Welt des Films in weltweite Bewegung versetzt. Den simultanen Kinostart (Beginn des Welteroberungszugs einer Franchise-Maschine), der heute im globalen Maßstab üblich ist, erprobt *Jaws* zunächst in Nordamerika. Der gleichzeitige Start auf 464 Leinwänden in den USA und Kanada im Juni 1975 ist ein Industrienovum, ebenso die Bespielung medialer wie auch geografischer Öffentlichkeiten und kultureller Kalender: *Jaws* kolonisiert die Konsumpraxis der Kolonisierung sommerlicher Strände. Sätze aus dem Mund des Bürgermeisters, der Haiattacken vertuscht, um seiner Urlaubsgemeinde die Saison zu retten,

klingen wie Hollywood-Marketing-Sprech: »We need summer dollars!« »You yell *shark*, you get a panic on the 4th of July!« Ein Ozeanologe beschreibt den Hai mit Worten, die an die Derivatvermarktungslogik eines Film-Fress-Franchises erinnern: »A perfect engine, an eating machine. All it does is swim, eat and make little sharks« – oder auch Kaffeetassen und T-Shirts, später DVDs und Software zum Film.

Zweitens meint Welt-Bewegung im Fall von *Jaws* (gefolgt von *Star Wars, Indiana Jones* und anderen) Bildverbreitung in globaler Durchdringung: die Rückeroberung von Märkten, die Hollywood entglitten waren, ebenso wie die medienkulturelle All-Penetranz dieses Schockers. Dessen Monsterszenario, Schlüsselbilder und Stehsätze (»We're gonna need a bigger boat«) wurden schon damals als Chiffren für *White-middle-class*-Ängste im Zeichen von Watergate, Vietnam und Sittenverfall gelesen. Das ist Blockbuster-Allzwecklogik: *Der weiße Hai* fungiert als Langzeitmetapher für schlicht *alles Mögliche*, von der Fidel Castro zugeschriebenen Deutung des Hais als US-Aggressor und des belagerten Inselparadieses als Kuba bis zum Breitgrinsgesicht des rauschmittelaffinen Primal-Scream-Sängers Bobbie Gillespie auf dem SPEX-Cover im August 1991, Titelzeile: *Der weiße High.*

Higher than the sun ragt das *empire of the* Spielberg. Dessen Spiel ist ja eigentlich *nicht* die Bewegung: Ungeachtet seiner großen Actionszenen macht Spielberg kein Kino der Aktionsbewegung. Seine Roadmovies und Kriegsfilme etwa vermitteln Festhängen, nicht Freude am *Fast & Furious*. *Jaws*, so hieß es kritisch, vollziehe die zyklische Bewegung eines Rituals, eines Rituals proto-reaganistischer Regeneration. Einer solchen Bewegung der Wiederkehr (von »Autorität«) entspricht strukturlogisch das Repetitive eines Quasi-Slasher-Movies, was *Jaws* ja ist – genauso wie Spielbergs Spielfilmdebüt *Duel* von 1971.

Von den Schockern repetitiver Alltagsterrorisierung durch Hai- und Truck-Attacken bleiben beim späteren Spielberg nur *dropped jaws* übrig: herunterhängende Kinnladen ohnmächtig Staunender. Aus der zyklischen Wiederkehr schält sich Spielbergs Generalmotiv: Man wird die Vergangenheit nicht los, etwa in Form des Archivs, vom Versteck der Bundeslade (der *Lost Ark*) im Depot voller Kisten bis zu rettenden Listen. *Jaws* spielt auf das Archivmotiv mit dem Bild des Bauchs eines erlegten Hais an, dem der Ozeanologe Konserven und ein Autokennzeichen entnimmt. Auch da hallt der Monsterprototyp nach: der Truck aus *Duel*, der auf der Stoßstange die Nummerntafeln erlegter Autos sammelt.

Spielbergs Bewegung der Welt ist innere Bewegung im Zeitlich-Mentalen, nicht externe im Raum. Im Kleinen prägt sie sich etwa in der berühmten Fahrt-Zoom-Einstellung auf das *jaw-dropped face* des Polizeichefs aus – auch das ein Stück Archivgut, aus *Vertigo*. Ist Hitchcocks Fahrt-Zoom eine Ikone des Sturzes in den Abgrund im Herzen von Identität, so wandelt Spielberg dieses in sich gegenläufige Bild um in eine Signatur des Sich-Einrichtens in der Unsicherheit. Im Großen hat seine innere Bewegung die Form des Durchspielens von Archivbestand. In *Jaws* verfährt dieses Durchspielen fast exorzistisch, zumal mit einem Bestand an Klassenkonfliktmotiven. Das betrifft vor allem die Analogie zweier archaisch-asozialer Zahnlückenmonster: Der Hai und der Haijäger Quint, halb Western-Outlaw, halb proletarischer Captain Ahab und durch seine Hai-Trauma-Anekdote von der USS Indianapolis, die 1945 die Atombomben transportierte, mit US-Gewalthistorie assoziiert – beide sterben, damit die soziale Macht sich postpatriarchal regenerieren kann.

Am Ende steht ein Bündnis: labiler Polizeichef und nerdiger Ozeanologe, *Law and Order* und Technokratie. Diese Deutung von *Jaws* legte Fredric Jameson 1979 in einer Studie zur US-Massenkultur vor, in der ein späteres Reizwort erste Auftritte hat: »post-modern«. Stimmt schon. *Jaws* – und Spielberg in seinem gesamten Werk – feiert Gründungsmomente einer Macht, die nicht brüllt und beißt, sondern sanft und reflexiv führt. Dieser neuen Art, die Welt zu bewegen und auf Trab zu halten – etwa mit Motivation –, steht *Jaws* aber nicht nur positiv gegenüber. Manche Momente zeigen durchaus kritisch das neue Regime, das fordert, dass wir am Strand vorbildhaft »a wonderful time« haben, weil Spaß oberste Bürgerpflicht ist. Kennen wir. Manche nennen es Kontrollgesellschaft. Und dass dieselbe Macht, die die Küsten der weißen Reichen bewacht, genauso Panik schürt und massenhaft Leid und Leichen verursacht, das kennen wir auch.

JAWS - DER WEISSE HAI

USA 1975

REGIE: STEVEN SPIELBERG

MIT ROY SCHEIDER, RICHARD DREYFUSS, ROBERT SHAW, MURRAY HAMILTON U. A.

Text Alexis Waltz Fotos Thomas Meyer ***Factory Of The Sun*, Hito Steyerls Videoinstallation für die Kunstbiennale von Venedig, ist eine der aufsehenerregenden Arbeiten des vergangenen Kunstsommers. Weniger bekannt ist, dass die Musik dazu teilweise vom Leipziger House-Produzenten Kassem Mosse stammt. Wir gehen dieser Arbeitsbeziehung nach und versuchen herauszufinden, wo die Korrespondenzen zwischen ihrer kritischen Videokunst und seinen geheimnisvollen Clubtracks liegen.**

Hito Steyerl vs. Kassem Mosse

»Presets sind Hardcore-Politik«

Die Deutschjapanerin Hito Steyerl hat in den letzten 30 Jahren eine einzigartige Position zwischen politischem Dokumentarfilm und reflexiver Videokunst entwickelt. Sie handelt davon, wie die staatliche, militärische und ökonomische Macht Menschenleben strukturiert, und von den einzelnen Personen, die sich ihr mehr oder weniger direkt entgegensetzen. In den Filmen überschneiden sich wissenschaftliche Diskurse mit ihrer persönlichen Biografie, abstrakte Bildwelten mit einer direkten Ansprache. Kaum größer könnte der Kontrast des vielschichtigen, gesprächigen Kommunikationsmodus der Künstlerin zum Leipziger Techno- und House-Musiker Kassem Mosse (bürgerlich: Gunnar Wendel) sein. Kassem Mosse entwickelt seit 2006 einen ziemlich undurchdringlichen Clubsound zwischen Techno und House. Er gab dieser Musik das Geheimnis zurück, das sie in den letzten Jahren verloren zu haben schien, und bekam damit auch enorme Resonanz in geografisch und stilistisch fern liegenden Szenen und Zusammenhängen.

Es ist eine unwahrscheinliche Begegnung: Kassem Mosses elektronische Musik ist eine eher hermetische Angelegenheit, die Musik spricht weitgehend für sich selbst. Steyerls Kunst ist hyperkommunikativ, durch ihre Filme ziehen sich die unterschiedlichsten Sprechweisen zwischen kritischem Diskurs, Wissenschaft und radikal individuellem Selbstzeugnis. Und all das wird mit einem speziellen infizierenden Humor versehen. Kennengelernt haben sich die beiden über Steyerls Ko-Autor Brian Kuan Wood. Nach ihrer Zusammenarbeit in Venedig steht als nächstes gemeinsames Projekt eine *Lecture Performance* mit Konzert in der Kölner Akademie der Kulturen der Welt an. Das Gespräch findet in der Kantine der modernistischen Berliner St.-Agnes-Kirche statt, die zur Galerie umgebaut wurde.

Kassem Mosse

»Ich stoße mich an Begriffen wie *realness* und Authentizität.«

Hito Steyerl, Popmusik von Depeche Mode oder den Talking Heads taucht in vielen Ihrer Filme auf, aber Kassem Mosses elektronischer Sound scheint noch auf einer anderen Ebene mit den Bildern zu kommunizieren.
Hito Steyerl: Für meinen Film *Liquidity Inc.* war das ganz wichtig. Ich habe angefangen, Musik so zu verwenden, dass sie den Kommentar ersetzt. Ich wollte kein *voice over* mehr. Da habe ich Stücke gesucht, die auf einer anderen Ebene einen Kommentar abgeben. Bei dem Film war klar: Es braucht eine Art von Raum, einen Rhythmus, etwas A-Verbales. Kassem Mosses Musik war da ideal.

Warum meinen Sie, dass das passt?
HS: Ich spekuliere jetzt, aber vielleicht hängt es mit der Art zusammen, wie ich schneide: Auf verschiedenen Ebenen wiederholen sich Mini-Loops, die jeweils in anderen Rhythmen angeordnet sind. Vielleicht gibt es da formal Resonanzen, wie du deine Musik anordnest. (*lacht*)
Kassem Mosse: Ja, ich sehe das schon so. Aber du verwendest die Musik in einem Kontext, den ich nicht erwartet hätte.

Was hat Sie daran überrascht?
KM: Ich habe andere Bilder im Kopf, wenn ich an der Musik arbeite. Für mich ist es interessant zu sehen, was man alles damit machen kann.
HS: Was hattest du für eine Bildwelt? Bei »IP Mirrors«, was war da das Vorstellungsmaterial?
KM: Das war das ganz simple Technoklischee: das Autofahren, der Drive. Ein bisschen Neon und so was. Es gibt auch eine extreme Reibungsfläche zwischen der HD-Ästhetik und dem, wie es eigentlich produziert ist.
HS: Wie ist das denn produziert?
KM: Mit sehr primitiven Mitteln.
HS: Unser Video auch. (*lacht*) Es schockt nur irgendwie. Wir haben gebastelt.
KM: Das Stück ist eine ganz straffe Computergeschichte, bis in die kleinsten Details ausgefriemelt, total programmiert. Meistens arbeite ich nicht so.

Wie arbeiten Sie normalerweise?
KM: Ich nehme ganze Takes auf, arrangiere irgendwas, was gerade da ist. Das Ergebnis zerschneide ich, arrangiere es neu und spiele noch was drüber.
HS: So mach ich das auch. (*lacht*) Und dann kommt noch ein bisschen *After Effects* dazu.

Spielt bei Ihnen das Live-Moment, dass man eine Spur in einem Rutsch aufzeichnet, eine Rolle?
KM: Nicht immer. Es gibt Leute, die ziehen das sehr dogmatisch durch. Man macht ein Take und editiert auch nicht daran rum. Ich setze tatsächlich gerne Schnitte, vielleicht ist das eine Analogie zum Filmschnitt.

Was mögen Sie an den Schnitten?
KM: Ich mag es, wenn man sie auch hört. Etwa bricht der Hall manchmal plötzlich weg. Es gibt so alte Singles, wo man ein längeres Stück hatte, das dann kürzer sein musste. Da hat man solche abrupten Schnitte. So was versuche ich einzubauen. Das nehmen die Leute nicht unbedingt bewusst wahr, aber ich mag diesen Bruch: dass man nicht das Gefühl hat, das ist so ein kontinuierliches, organisches Ding.

Ein unbewusster Schock.
HS: Ich komme ja wirklich aus dem Dokumentarischen. Da gibt es analog zur Musik auch diese andere Richtung, die tut, als sei man dabei.

Die Fliege an der Wand.
HS: Der klassische Realismus. Das ist irreführend, bloß immer zu zeigen: Die Realität ist interessant, weil man das gar nicht besser erfinden kann. Für mich sind *jump cuts* wichtig: harte Schnitte, die

die Ebenen rumreißen. Damit man sieht, ok, das ist jetzt keine bruchlose Wirklichkeit. Auf der anderen Seite versuche ich in all meinen Filmen so eine Art von gefühlsmäßigem Fluss beizubehalten, der die Leute von A nach B bringt, dass sie noch das Gefühl haben, sie sind im selben Universum. Ich springe ja geografisch und in der Zeit viel hin und her.

Das habe ich mich bei Ihnen beiden gefragt: Was ist der Rahmen, der eine Arbeit zu etwas Ganzem macht? Wann ist ein Stück zu Ende?
KM: Das ist ein ganz einfaches kompositorisches Ding. Irgendwann ist es geschlossen. Es hat keinen Sinn, das weiter zu erzählen, weil alles schon gesagt ist.
HS: Wie stellst du dir die Leute vor, die das hören? In was für einer Situation sind die gerade?
KM: Das ist eine gute Frage. Ich versuche das immer auszuklammern, wie die Leute auf die Musik reagieren. Ich stelle mir nicht vor, dass sie alle dazu tanzen, wobei ich mir das schon wünsche. Aber ich habe keine Standardidee im Kopf. Machst du das?
HS: Schon. Ich weiß einfach, dass die meisten meiner Sachen von Leuten gesehen werden, die so vorbei gehen (*guckt über ihre Schulter*) und dann schon wieder woanders hingehen. Darauf muss ich mich einfach einstellen. Ich versuche in kürzeren und sich wiederholenden Kapiteln zu erzählen, damit die Leute immer wieder die Chance haben, einzusteigen. Diese Situation schreibt sich stark in die Form ein.

Wie gehen Sie mit diesem Imperativ um?
KM: Ich versuche das einfach auszublenden. Ich mache, was ich sonst machen würde.

Hito Steyerl, Sie tauchen in vielen Ihrer Filme selbst auf. Wie hat sich das ergeben?
HS: Da gibt es verschiedene Perspektiven darauf: Am Anfang bin ich immer dann aufgetaucht, wenn man die Kamera zeigen sollte, beim klassischen Vierte-Wand-V-Effekt-Moment. Jetzt bin ich immer zu sehen, wenn ich kein Budget habe. (*lacht*) Die ganzen *Lectures* kommen zustande, wenn es kein Budget gibt, ein richtiges Video zu machen. Dann sind das Dokumentationen von Vorträgen. Es gibt noch andere Momente, die mehr mit dem allgemeinen Rahmen zu tun haben. In der Kunst wird mittlerweile viel Wert auf den Autor selbst gelegt, aus völlig unnachvollziehbaren Gründen. Vor allem Filme sind ja so gedacht, dass man die irgendwo hinschicken kann, und die machen dann den Job. Man muss bei der Vorführung zum Glück nicht selbst dabei sein. Das ist aber überhaupt nicht mehr so. Manchmal ist es wichtiger, das Q&A zu machen, als den Film zu gucken. Ich schreibe gerade einen Text: Warum muss man als Künstler ständig anwesend sein?

Wie lautet ist Ihre These?
HS: Im Internet kann man sich vervielfältigen. Als Körper kann man nur einmal irgendwo sein. Diese Anwesenheit ist ein knappes Gut, auf das sich das Begehren richtet.

Hito Steyerl »In der Kunst wird mittlerweile viel Wert auf den Autor selbst gelegt, aus völlig unnachvollziehbaren Gründen.«

Hito Steyerl, in einem Ihrer Essays haben Sie die Tragik des künstlerischen Dokumentarfilms beschrieben: Einst war sein Ort das Kino, heute ist es der Ausstellungsraum.
HS: Auf der anderen Seite: Wir haben es jetzt mit Arbeitern zu tun, mit Leuten, die arbeiten. Es gibt kein Bürgertum, das weiß: Jetzt ist es 18 Uhr und ich kann nach Hause gehen und Beethoven hören. Es sind Leute, die mehr oder weniger ständig arbeiten, und wenn man Glück hat, schauen sie für einen Moment zu. Das sind einfach andere Bedingungen.

Auch im Nachtleben geht es immer schneller und hektischer zu, besonders im angloamerikanischen Raum. Ist das ein Problem für Sie, Kassem Mosse?
KM: Ich kenne das, nehme aber keine Rücksicht darauf. Aber es ist schon wahr. Die Zeiträume der Veranstaltungen sind eng bemessen, jeder DJ hat eine Stunde. Die sehen das dann als Präsentationsmöglichkeit: Die stellen sich vor das Publikum und zeigen, was sie so machen.
HS: Sie pitchen.
KM: Ja, sie pitchen sich selbst. Deshalb ist das so vollgepackt mit Information, Sounds, Tracks. Du machst viel in kurzer Zeit, um dich selbst zu präsentieren.

Was bedeutet das für Ihre Arbeiten? Wird die Arbeit das Supplement zur Anwesenheit der Künstler?
HS: Es gibt bereits eine florierende Kultur von *dummies*, von Stellvertretern. Mir fällt in meiner Praxis auf, dass Standard-Templates überhand nehmen, vorgefertigte Bauteile, die so tun, als hätte jemand Arbeit geleistet. Ich finde das auch total interessant, das ist ein modulares System von vorgefertigten *readymades*. Die Leute haben offensichtlich keine Zeit mehr, die Arbeit selbst zu machen. Wie ist das bei dir, Gunnar, arbeitest du mit vorgefertigten Teilen?
KM: Ich benutze Presets. Ich finde das nicht per se falsch, da gibt es aber eine ideologische Debatte darüber. Ich finde nicht, dass Musik zwangsläufig echter oder authentischer ist, wenn man sich selbst irgendwas zusammengedreht hat. Man kann auch mit Sounds, die schon da sind, arbeiten. Das finde ich legitim. Bei meiner Art von Musik ist das schwierig, weil niemand verstehen würde, dass man das aus einem konzeptuellen Grund macht.
HS: Meinst du, das würde niemand verstehen?
KM: In dieser Szene ist die Kritik dann eher so: Ah, da macht jemand nicht sein »eigenes Ding«. Es geht viel darum, dass man sich ausdrücken muss. Das ist extrem konservativ, das ist die Künstlergenie-Nummer. Es geht nicht darum, wie man mit dem Material arbeitet. Das ist zu abstrakt, das können die Leute nicht nachvollziehen. Das muss neu, anders und noch nie dagewesen

sein – das finde ich einen schwierigen Ansatz. Ich stoße mich an Begriffen wie *realness* und Authentizität.
HS: In der visuellen Produktion ist es heute so, dass man im *Prosumer*-Bereich zum ersten Mal relativ professionelle Sachen machen kann, auch mit 3D. Der Preis, den man dafür zahlt, sind diese ganzen Presets. Ich finde die aber faszinierend. Was für Modelle werden mit der Software mitgeliefert? Was ist da drin? Was ist populär? Was denken Leute, wollen andere Leute sehen? Das ist ein 1:1-Abbild von visuellen Machtverhältnissen. Wenn man die Presets 1:1 anwenden würde, käme da ein *Marvel*-Franchise raus. Mich fasziniert die Welt dieser Presets, das ist Hardcore-Politik, die in die Software reinwandert.

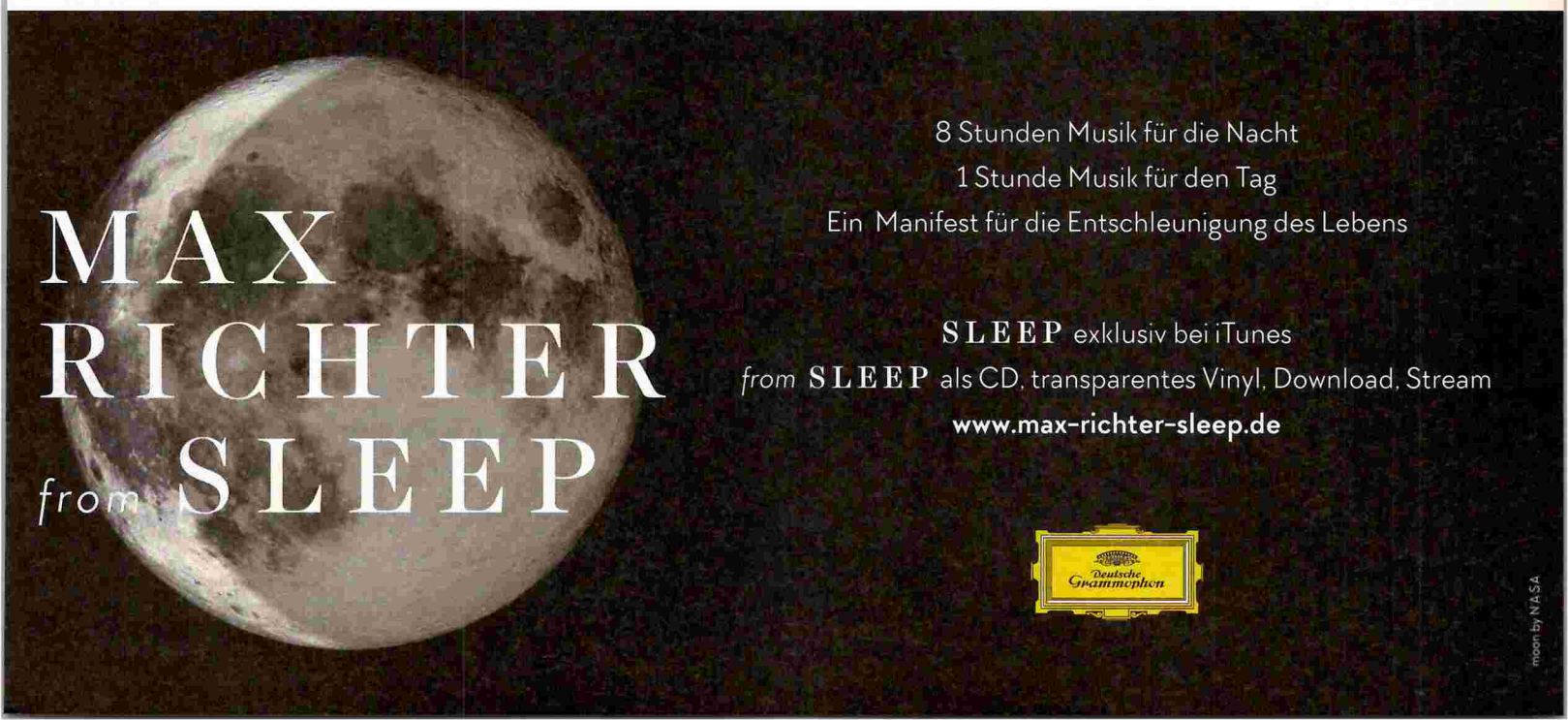
Wie sehen die Effekte aus, aus denen ein Marvel-Film gebaut ist?
HS: Mein Lieblingsbeispiel sind die Modelle, die bei *After Effects Elements 3D* mitgeliefert werden. Das sind drei Sets. Das eine sind Casinos, Black-Jack-Maschinen, das zweite Geld in verschiedenen Währungen, in 3D. Und dann Waffen. Man bekommt also eine Welt aus Geld und Waffen zur Verfügung gestellt. Das ist total realistisch und dokumentarisch, das kann man sich besser nicht ausdenken.

Ich wollte noch mal auf das Phänomen zurückkommen, dass der Film nicht mehr ohne seinen Autor, seine Autorin funktioniert. Kassem Mosse, haben Sie als Produzent ein ähnliches Problem?
KM: Nein, ich trete gerne auf. Wenn ich live spiele, hab ich die Musik für die Liveauftritte gemacht, und sie bleibt dann auch in dem Kontext. Für die Veranstalter ist das nicht so einfach, weil es keine Anknüpfungspunkte zu irgendwelchen bekannten Stücken gibt.
HS: Willst du erzählen, was du in Köln zeigst? Vielleicht auch, um diese Arbeitsweise zu erklären?
KM: In Köln ist es noch mal eine andere Arbeitsweise. Da versuche ich auf primitive Weise, *Tracking*-Technologien nachzubauen.
HS: *Tracking*? Was meinst du damit?
KM: Die Idee, dass man Datenströme abfängt und auf gesammelte Informationen reagiert.

Wie Überwachungssoftware Videobilder analysiert.
KM: Ich arbeite aber mit einem alten Drum-Computer, der in der Lage ist, auf Töne zu reagieren.
HS: Was macht der?
KM: Er nimmt Geräusche auf und erzeugt daraufhin Signale, die er weitergibt. Das ist eigentlich für organische Drum-Sounds gedacht. Man kann es aber auch benutzen, um melodische Sachen anzusteuern. Du kriegst dann eine Bewegung, die nicht musikalisch ist. Es ist ein bisschen gebrochen, stolpernd, hüpft hinterher. Den Leuten soll nicht sofort klarwerden, welche Klangquelle da umgesetzt wird. Es geht nicht darum, einen realistischen Ort abzubilden, sondern um verschiedene Klangmanifestationen eines Krisengebiets.
HS: Ich bin sehr gespannt. Die Übersetzung, findet die dann auch live statt?
KM: Ja.
HS: Aha. Aber die Originaltöne hören wir nicht?
KM: Vielleicht wird es eine Mischung sein. Sie sind verteilt auf verschiedene Lautsprecher im Raum, sodass ein Raumeindruck entsteht. Es soll aber kein echter Raum vorgetäuscht werden.

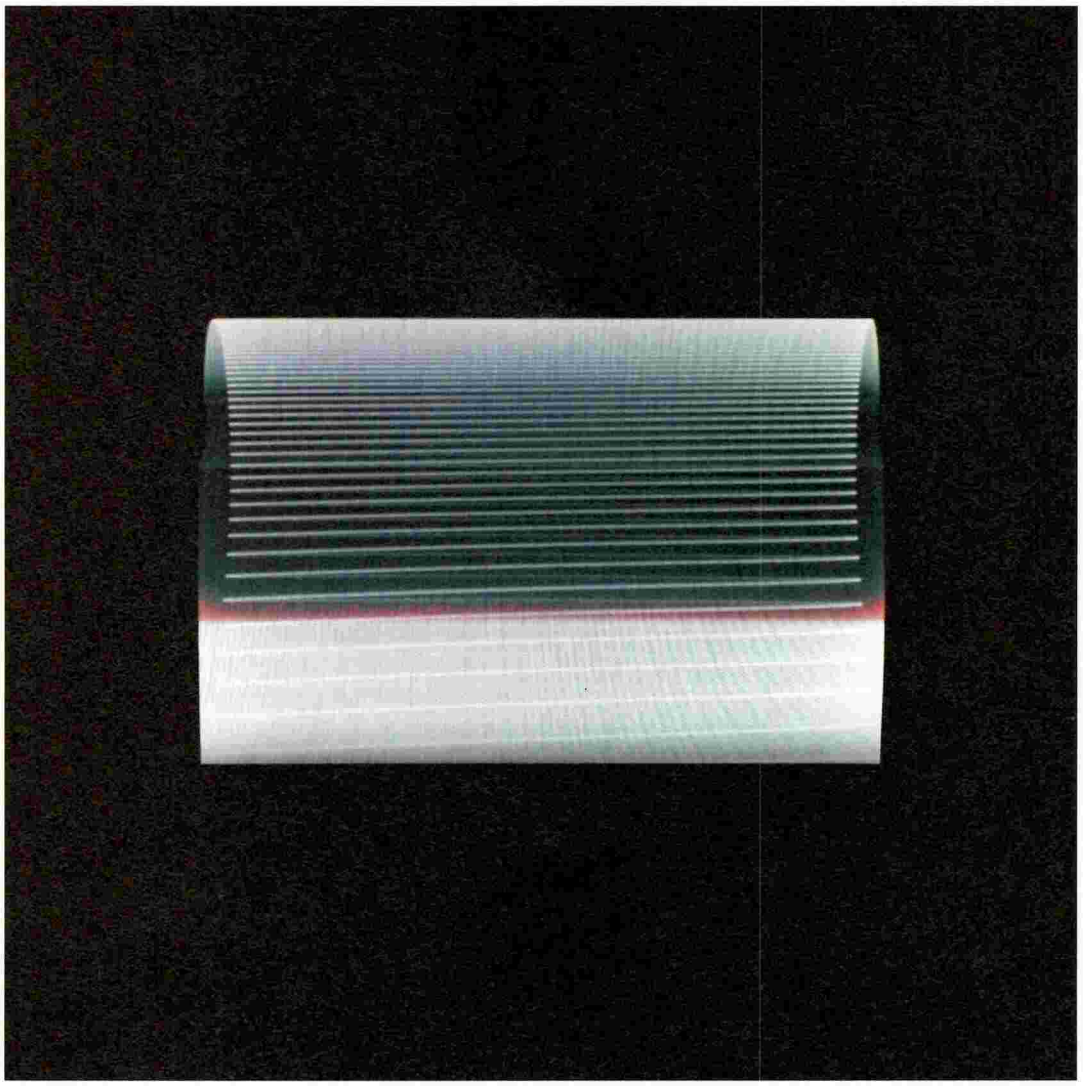
Hito Steyerl, worum geht es in Ihrem Vortrag?
HS: Vielleicht um ähnliche Sachen. Es geht um die Frage, warum ich, als ich in der Situation war, mit eigenen Augen Kampfhandlungen zu sehen, nichts verstanden habe. Man denkt ja immer, dass der Augenzeuge als einziger die Wahrheit erfahren hat. Aber ich kam da in der Ukraine an und hab nichts verstanden. Da waren Lichtblitze, Wolken, viele, viele Kameras, Signale und Gerüche. Aber als Augenzeugin hab ich total versagt. Warum sehe ich nichts? Was hat das mit der Technologisierung der Wahrnehmung zu tun? Weil Edward Snowden geleakt hat, wie das funktioniert, weiß man, dass alle Handygespräche abgehört werden. Ständig trifft man dort Leute, die wegen ihrer Gespräche im Knast waren. Der Datenverkehr ist militarisiert. Es fehlen einem die entsprechenden Algorithmen, um diese Informationen zu lesen. Es sind Bilder von Maschinen für Maschinen.

Als Dokumentarfilmerin sind Sie dann keine Augenzeugin, sondern Beobachterin zweiter Ordnung: Sie betrachten, wie die Technologie die Welt beobachtet.
HS: Aber das allein wäre nicht interessant. Interessant wird es erst, wenn man zwischen dem, was das Bild ist, und dem, was das Bild zeigt, hin- und herspringt. Die Filter allein machen das Kraut nicht fett.



Valium fürs Volk

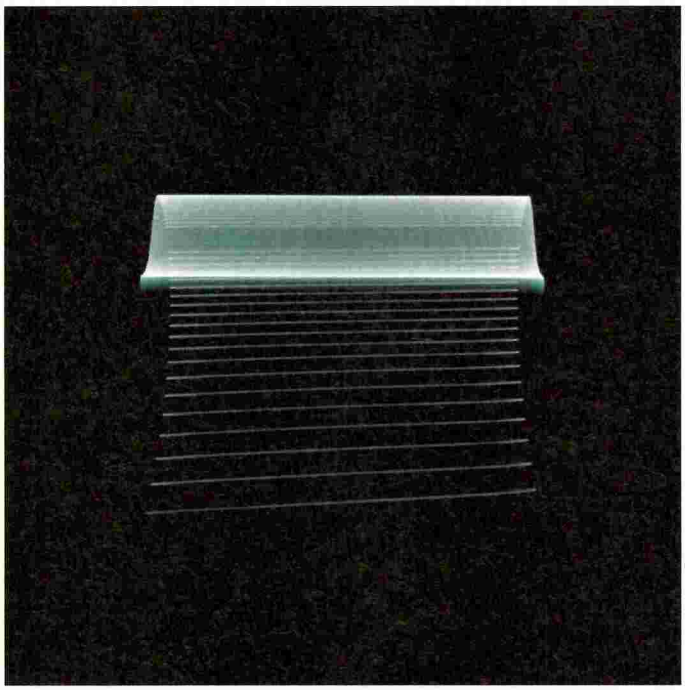
Vom Ärger mit ARD & ZDF



20106_2_8_a1, 2010, aus der Serie *Leuchtpunktordnungen*
Die *Leuchtpunktordnungen* zeigen Röhrenfernseher, welche im Moment des Ausschaltens fotografiert wurden.

Text Berthold Seliger **Fotos** Stephan Tillmans **Wundern Sie sich noch über Programme zur Sedierung der älteren Bevölkerungsschichten, schlecht kopierte Privatsenderformate und zunehmend unattraktivere Sendeplätze für die wenigen engagierten »Pflichtveranstaltungen« wie *Monitor* und *Panorama* – oder haben Sie den Fernseher längst abgeschafft? Wie auch immer Ihre Antwort ausfällt: Zahlen müssen Sie in jedem Fall.**

Stellen Sie sich vor, der Verleger der SPEX würde regelmäßig die Redaktion und alle Abteilungen des Verlages bitten, mal großzügig zusammenzustellen, welche Kosten sie denn in den Folgejahren erstattet bekommen möchten – inklusive Gehaltserhöhungen, Pensionsanforderungen, Dienstreisen, opulenten Redaktionsbüros. Die Wunschliste würde der Verleger zusammen mit vergleichbaren Listen anderer im Verlag erscheinender Zeitschriften zur Beschlussfassung an ein sogenanntes unabhängiges Gremium schicken, in dem hauptsächlich ehemalige Mitarbeiter seines Verlages sowie einige Kumpel des Verlegers sitzen. Dieses Gremium würde, nach marginalen kosmetischen Korrekturen, die Wunschliste mit Empfehlung an eine Konferenz von Landesministern zur endgültigen Beschlussfassung schicken – wobei diese Landesminister dem Verleger und den Redaktionen der genannten Zeitschriften auf vielfältige Weise eng verbunden wären. Was dazu führen würde, dass die Landesminister die Wunschlisten großzügig abnicken – im sicheren Vertrauen darauf, dass sie im Gegenzug für ihre Nachsicht auf den Seiten der genannten Publikationen verhandelt werden. Wer das alles bezahlen würde? Nun, man würde allen Bürgern des Landes einfach eine als Haushaltsabgabe verniedlichte Zwangsgebühr abknöpfen.



20106_2_6_a1

Eine absurde, völlig abwegige Vorstellung, sagen Sie? Genau auf diese anachronistisch anmutende Weise kommen ARD und ZDF zu »ihrem« Geld, wie sich aktuell wieder zeigt, da die Sendeanstalten ihren zusätzlichen »Bedarf« in Höhe von 396 Millionen (ARD) beziehungsweise 383 Millionen Euro (ZDF) »angemeldet« haben. Wohlgemerkt, all dies ist *zusätzlicher* Bedarf, schon bisher liegen die jährlichen Einnahmen aus den Zwangsabgaben bei 8,32 Milliarden Euro (2014). Zum Vergleich: Der gesamte Haushaltsansatz 2015 für das Bundesministerium für Wirtschaft und Energie beträgt 7,12 Milliarden Euro, der des Bundesinnenministeriums 5,73 Milliarden, des Außenministeriums 3,42 Milliarden.

Klar ist: Das System der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten ist eine der größten Machtformationen im Land. Und es ist ein autoreferenzielles und sich selbst befeuerndes System. Die Gremien der Rundfunkanstalten sind mehrheitlich mit Parteien- und Regierungsvertretern besetzt. Unter den 14 Verwaltungsräten des ZDF waren Ende letzten Jahres fünf aktuelle oder ehemalige Ministerpräsidenten, zwei ehemalige Staatsminister und drei aktuelle oder ehemalige Politiker – zehn der 14 Mitglieder lassen sich also eindeutig der Staats- und Politiksphäre zuschlagen. Vorsitzender des ZDF-Verwaltungsrats – mithin neben dem Intendanten stärkster Mann im Sender – ist immer noch der ehemalige rheinland-pfälzische Ministerpräsident und jetzige Pharma-Lobbyist Kurt Beck (SPD). Der hat dann sinnigerweise vor dem Bundesverfassungsgericht angemerkt, es sei »wünschenswert, dass es auch in Ausnahmefällen nicht zu konzentrierter politischer Einflussnahme« beim ZDF komme.

Ach ja? Die Rundfunkanstalten melden ihren Bedarf bei der KEF an, der »Kommission zur Ermittlung des Finanzbedarfs der Rundfunkanstalten« – deren Sitz identisch mit dem der rheinland-pfälzischen Landesregierung ist. Die KEF nimmt eine zentrale Rolle im deutschen öffentlich-rechtlichen Fernsehsystem ein, und theoretisch ist sie eine unabhängige Kommission. In der Realität allerdings sieht es anders aus: Von den 16 Mitgliedern der KEF kommen viele aus staatlichen oder staatsnahen Bereichen, teilweise sogar direkt aus den Rundfunkanstalten, oder sie haben in leitenden Positionen für die Landesregierungen gearbeitet, die dann über die endgültigen Budgets von ARD und ZDF entscheiden. Es ist ein staatstreues Technokratengremium, in dem kein einziger Kreativer sitzt, kein Regisseur, kein Drehbuchautor.

Wenn man diese Strukturen betrachtet, versteht man, warum die Bürger, die das teuerste Fernsehsystem der Welt finanzieren, bis heute keinen Einblick erhalten, wie ihr Geld ausgegeben wird.

Bei Bundes- oder Landesregierungen und Kommunen gibt es öffentlich einsehbare Haushalte und Investitionspläne, mit denen die Bürgerinnen und Bürger jederzeit überprüfen können, wofür ihre Abgaben verwendet werden. Jedes größere Unternehmen muss detaillierte Bilanzen veröffentlichen. Nicht so ARD und ZDF. Dort herrscht ein Omertà-haftes Schweigen fernab demokratischer Gepflogenheiten. Versuchen Sie einmal herauszufinden, was eine Fernsehsendung pro Minute kostet, was Markus Lanz, Günther Jauch oder Helene Fischer im öffentlich-rechtlichen Fernsehen verdienen – Sie haben keine Chance! Wir sollen das System bezahlen, haben aber keine Möglichkeit, es zu überprüfen. In kaum einem anderen Bereich werden die Bürgerinnen und Bürger derart systematisch entmündigt.

Und wie begründete der ARD-Vorsitzende und NDR-Intendant Lutz Marmor (Jahresgehalt 305.417 Euro plus 27.000 Euro aus Nebentätigkeiten wie Mandaten bei zwei Banken und einer Versicherung – man hat als ARD-Chef und NDR-Intendant offenbar jede Menge Zeit) die jüngste ARD-Nachforderung? Mit der Programmqualität! O-Ton: »Und jetzt brauchen wir von Zeit zu Zeit irgendwann auch mal wieder eine Anpassung, sonst können wir die Programmqualität nicht halten.«

Programmqualität? Betrachten wir das Fernsehprogramm der ARD an einem beliebigen Tag, etwa am 06.01.2015:

5.30 *Morgenmagazin* (ein boulevardeskes Plapperformat)
9.05 *Rote Rosen* (Folge 1879, Wiederholung vom Vortag)
9.55 *Sturm der Liebe* (Folge 2139, Wiederholung vom Vortag)
10.45 *Um Himmels Willen* (Wiederholung von 2009)
11.35 *Nashorn, Zebra & Co* (aus dem Tierpark Hellabrunn, München)
12.15 *ARD-Buffet* (Thema u. a. »Die gute Idee: Garderobe aus Birkenbaumresten und Lack-Brettern«)

13.00 *Mittagsmagazin*
14.10 *Rote Rosen* (Folge 1880)
15.10 *Sturm der Liebe* (Folge 2141)
16.10 *Panda, Gorilla & Co* (aus Zoo und Tierpark Berlin)
17.15 *Brisant* (jenes Magazin vom MDR, das die *Bunte* wie ein Intellektuellenmagazin aussehen lässt)
18.00 *Verbotene Liebe* (Folge 4633)
18.50 *Heiter bis tödlich – Morden im Norden*
19.45 *Wissen vor acht*
20.15 *Um Himmels Willen* (»Während Schwester Hanna die Nonnen auf den drohenden Frühjahrsputz einstimmt … Ein Hausschwein hat zuvor schon die Küche auf den Kopf gestellt.« usw.)
21.00 *In aller Freundschaft* (Arztserie)
21.45 *Donna Leon* (Fernsehfilm, Wiederholung)
23.40 *Tannöd* (Heimatkrimi, Spielfilm, Wiederholung)

Unterbrochen wird das Programm von Tagesschau (neunmal) und Tagesthemen. Und bis 20.00 Uhr von jeder Menge Werbung, versteht sich.

Das ist also die »Programmqualität«, die ohne zusätzliches Geld nicht mehr gehalten werden kann. Wenn Jens Friebe einst sang »Das deutsche Kino ist nun mal das schlechteste der Welt«, dann gilt das erst recht für das deutsche Staatsfernsehen: Doch es ist nicht nur das wahrscheinlich schlechteste der Welt, sondern eben auch eines der teuersten.

Im Übrigen herrscht bei den öffentlich-rechtlichen Sendern – nicht anders als bei den privaten – »die Quote«, eine Erfindung der Werbeindustrie. Beim deutschen Staatsfernsehen sorgt *sie* für Relevanz, nicht die Qualität der einzelnen Sendungen. Die Quote führt dazu, dass wir Fernsehshows mit Andrea Berg, Helene Fischer und Florian Silbereisen ebenso finanzieren wie die nationalistische »Volks-Rock'n'Roll-Show« des Andreas Gabalier oder sonntägliche Dumpfbackensendungen mit sinnfreien Charaktermasken à la Andrea »Kiwi« Kiewel, die hochengagiert ihren Beitrag zur gesellschaftlichen Verblödung leisten. Wir finanzieren all die Roten Rosen, Stürme der Liebe, und, genau: *Um Himmels Willen*! Also all die reaktionären Fernsehfilme, in denen ewiggestrige Familienmodelle und Rollenzuweisungen zementiert werden. Wir finanzieren zudem die Korruption der FIFA und die absurden Spielergehälter der Fußballer, denn ARD und ZDF haben zu astronomischen Preisen die Fernsehrechte von DFB, UEFA und FIFA erworben. Der Sport ist laut KEF-Bericht mit über 800 Millionen Euro jährlich der finanziell bedeutendste Programmbereich von ARD und ZDF.

Und wir haben noch nicht einmal über die Springflut von flachen Krimis und Rosamunde-Pilcher-»Verfilmungen« gesprochen, über das Traumschiff und all die anderen Albträume, die wirken, als ob billige Heftchenromane verfilmt würden. Obwohl, Moment mal – als ob? Die Produktionsfirma Couchkino GmbH hat sich von der Bastei-Lübbe-Gruppe, dem Marktführer im Groschenroman-Segment, die Rechte zur Verfilmung sämtlicher Romane der Bastei-Reihen *Adel & Liebe* und *Heimat & Berge* gesichert, und so lieferte der Groschenroman-Verlag nicht nur die Vorlage für die Serie *Der Bergdoktor*, sondern auch für Filme mit Titeln wie *Nur die Sterne schauten zu* oder *Mein Herz kehrt heim ins Zillertal*. Man darf sich das auf der Zunge zergehen lassen: Das ZDF, gesetzlich der Bildung und »insbesondere« der Kultur verpflichtet, zahlt an einen Schundromane-Verlag hohe Summen für das Recht, Schundromane fürs Staatsfernsehen verfilmen zu dürfen. Natürlich hat diese öffentlich-rechtliche Verblödungsmaschine vor allem einen Zweck: Die Leute, die sich in einem knallharten kapitalistischen System zurechtfinden müssen, sollen mit Herz-und-Schmerz- und Happy-End-Fernsehen bei Laune gehalten werden. Deutsches Staatsfernsehen ist Valium fürs Volk.

Dass die Öffentlich-Rechtlichen ein Problem mit den neuen technischen Möglichkeiten haben, wird niemanden wundern. Im Zeitalter der Digitalisierung ist ja im Grunde alles Internet. ARD und ZDF allerdings bevorzugen immer noch das Fernsehen als Teil einer Disziplinargesellschaft: Die Zuschauer sollen sich zu festgelegten Zeiten vor dem Bildschirm versammeln wie in den Siebzigerjahren. Zwar gibt es mittlerweile manche Inhalte noch bis zu sieben Tage in den Mediatheken, ansonsten aber gilt das Depublizierungsgebot, das es verbietet, die per Zwangsabgabe finanzierten Beiträge den Bürgern auch tatsächlich jederzeit zur Verfügung zu stellen.

Streaming-Plattformen wie Netflix dagegen befreien die Zuschauer aus dem starren Programmkorsett der Sender: Die Zuschauer können sich das, was sie sehen wollen, ansehen, wann und wie sie es wollen. Das lineare Fernsehen ist am Ende, der aufgeblähte Apparat des Staatsfernsehens wird nur durch eine gigantische Bürokratie und vor allem die zwangsweise Finanzierung durch alle Haushalte künstlich am Leben erhalten. Wer braucht schon »57 Channels, And Nothin' On« (Bruce Springsteen)? Zumal die Streamingdienste und werbefreien Abosender längst die interessanteren Serien zeigen, wie *Breaking Bad*, *House Of Cards*, *The Wire* oder aktuell *Narcos* beweisen. Die unter 30-Jährigen haben sich denn vom Staatsfernsehen längst abgewandt, sie sehen häufiger YouTube als ARD, ZDF und ihre kostspieligen Satellitenkanäle und stellen fest: Staatsfernsehen ist kaputtes YouTube! Denn wie sagte schon vor Jahren Paul Virilio: »Wir wissen doch, dass man heute eigentlich nicht mehr nur von ›Television‹ sprechen kann, sondern von ›Teleaktion‹ sprechen muss.«

ARD und ZDF bevorzugen immer noch das Fernsehen als Teil einer Disziplinargesellschaft.

Berthold Seliger ist Konzertagent und Autor. Sein aktuelles Buch *I Have A Stream. Für die Abschaffung des gebührenfinanzierten Staatsfernsehens* (Edition Tiamat) analysiert detailreich das deutsche Fernsehsystem und fordert dessen Überwindung. Ab Ende September ist Seliger damit auf Vortragstour.

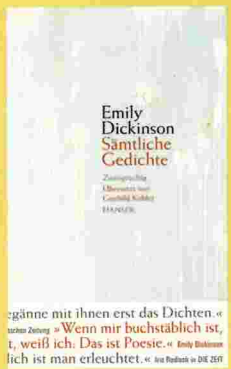
Buchkritiken

EMILY DICKINSON
SÄMTLICHE GEDICHTE

HANSER, 1408 SEITEN
ZWEISPRACHIG, ÜBERSETZT VON GUNHILD KÜBLER

Nur ein Idiot kann annehmen, dass er die Natur kennt. Wer sie kennt, kennt sie schlechter, je näher er ihr kommt. In Emily Dickinsons Gedichten geht es in dieser Bewegung in der – oder auch: gegen die – Natur nicht um ein Überwältigtsein von den Auftritten von Wolken, Wetter oder Vögeln. Es geht Dickinson um die wenigen Momente, in denen sie ein Treffen zwischen den Ereignissen der Natur und der Sprache herstellen kann, das eine Wahrheit aufscheinen lässt.

Das gelingt ihr manchmal glänzend, wenn sie zum Beispiel einen Vogel sieht, der singt, weil er gerade Lust darauf hat, zu singen, und sie das so hinschreibt. Die Millionen Vögel, die singen, weil sie Weibchen anlocken, Rivalen fernhalten oder ein Revier markieren wollen, sind in diesen paar Zeilen über den nur aus Lust singenden Vogel dann genauso anwesend-abwesend wie die Millionen schlechter Dichter und Künstler, die Vögeln irgendeinen von Menschen erzeugten Scheiß in den Mund legen. Es geht ihr, mit anderen Worten, nicht um die Effekte, die sich erzielen lassen, wenn man die Natur in Sprache überführt, sondern um die paar Momente, in denen sich ohne aufgeblasenes Vorwissen mit der Sprache die Dinge richtig sagen lassen.

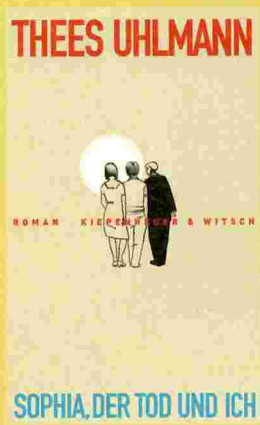


»Sterben ist Kleinkram, wenn vorbei / Doch leben, das schließt ein / Ein Vielfach-Sterben – ohne die / Entlastung tot zu sein« heißt es zum Beispiel in einem Kurzgedicht über die Dürftigkeit des Sterbens. Dass wir sterblich sind, lernen wir nämlich nicht an einem Grab, in dem gerade ein Bekannter in seinem Sarg versenkt wird, sondern an der Vergänglichkeit der Moden auch der Sprache.

Cord Riechelmann

THEES UHLMANN
SOPHIA, DER TOD UND ICH

KIEPENHEUER & WITSCH, 320 SEITEN



Nun also auch Thees Uhlmann ein Romanautor. Der Tomte-Supremo – soviel darf gleich mal gesagt werden – legt mit seinem Erstling einen durchaus gelungenen Start in eine Parallelkarriere als Schriftsteller hin, obwohl alles etwas holprig beginnt. Der Debütant will uns offenkundig demonstrieren, dass er weiß, wie ein autoreflexiver Romananfang auszusehen hat, samt kleiner Verstößchen gegen die Normen der Erzählkunst. Doch kommt die Geschichte langsam in Schwung, folgt man ihr gerne: Ein mysteriöser Besucher an der Tür stellt sich heraus als der Tod, der den Erzähler unverhofft holen will (unentdeckter Herzfehler!).

Doch dann klingelt auch Sophia, die polnische Ex-Freundin, und alles kommt durcheinander. Und zwar ordentlich. Der Tod ist übrigens eine durchaus liebenswürdige Gestalt, die sich gerne als holländischer Bestattungsunternehmer namens Morten de Sarg ausgibt. Der Plot nimmt bald immer mehr Züge einer tragischen Liebesgeschichte an und oszilliert zwischen *road novel*, Horrorstory und Vater-Sohn-Melodram, denn mit Sophia und dem Tod reist der Erzähler einmal quer durch die Republik, um den bei seiner Ex lebenden Sohn aus den Fängen eines diabolischen Dämons zu retten.

Uhlmann hat seine Hauptfigur aber dezidiert nicht als Held angelegt. Vielmehr ist er ein liebenswürdiger Durchschnittstyp, der als Altenpfleger arbeitet und sich eigentlich nur für Bier und Fußball interessiert. Auf Insidergeplauder aus dem Musikbusiness wie zu viel (offenkundig) Autobiografisches zu verzichten, war ein cleverer Zug. Im Gegensatz zu manchen Musikerkollegen nimmt sich Uhlmann literarisch nicht zu viel vor und scheitert deshalb auch nicht. *Sophia, der Tod und ich* ist nicht der ambitiöse Versuch, sich als Produzent von Hochliteratur zu beweisen, es will auch nicht Lesematerial für Leser liefern, die höchstens ein Buch pro Jahr schaffen. Mit seiner mal bizarren, mal anrührenden Geschichte hält Uhlmann seine Leser stets bei der Stange, zumal es am Ende ganz anders kommt, als man erst denken mag. Für ein erstes Buch ist das schon beachtlich viel.

Uwe Schütte

ULRICH PELTZER
DAS BESSERE LEBEN

S. FISCHER, 445 SEITEN

***Das bessere Leben*, der neue Roman von Ulrich Peltzer, ist nicht mehr und nicht weniger als das Buch des Jahres. Mit erzählerischer Souveränität demonstriert der Berliner Autor, was Literatur als Erkenntnismittel im Jahre 2015 zu leisten fähig ist. Mit der aus *Teil der Lösung* gewohnten Virtuosität handhabt Peltzer auch hier sein Erzählprinzip erlebter Rede: Man taucht in die Köpfe der Figuren ein und erlebt alles aus deren Bewusstseinshorizont, wobei die Szenen mit harten Schnitten und chronologischen Sprüngen montiert werden. Ohne mitarbeitende Leser kommt das Buch nicht aus. Doch genau dies ist eine seiner Stärken, da Peltzer so die Komplexität unserer Gegenwart sinnlich erfahrbar macht.**

Zentriert ist das von einer Vielzahl von Figuren bevölkerte Buch um zwei Protagonisten aus der Welt des globalen Kapitalismus: Jochen Brockmann arbeitet für eine italienische Maschinenbaufirma und ist dabei, seinen Job zu verlieren, während der sinistere, um nicht zu sagen diabolische Amerikaner Sylvester Lee Fleming im Bereich »Asset Recovery & Insurance« tätig ist, dabei allerdings offenkundig illegale Deals dreht. Ein komplexes Geflecht an Beziehungen zwischen den Figuren, aber auch zwischen Ereignissen quer durch Raum und Zeit durchzieht den Roman; von 2006, dem Jahr der Handlung, geht es ins Moskau der Dreißigerjahre oder zum Massaker, das die US-Armee im Mai 1970 an Studenten der Kent State University angerichtet hatte. Peltzer hat aber kein politisches Buch im eigentlichen Sinne geschrieben, sondern vielmehr sein Schreiben politisch gemacht. *Das bessere Leben* ist, in mancher Hinsicht, ein Buch auf der Höhe unserer globalisierten turbokapitalistischen Zeit. Gegenwartsliteratur im wortwörtlichen Sinne, sozusagen.

Uwe Schütte

MIRANDA JULY
DER ERSTE FIESE TYP

KIEPENHEUER & WITSCH, 336 SEITEN

Die Riot-Grrrl-Aktivistin Miranda July ist ein Multitalent. Als Filmemacherin, Künstlerin, Autorin und Schauspielerin lotete die Mittvierzigerin bereits die Untiefen menschlicher Absurditäten aus, nun also der erste Roman.

Cheryl Glickman ist hochneurotisch, obsessiv, eigentlich: wahnsinnig. Von ihrem Umfeld wird sie als verschrobener Sonderling wahrgenommen, sie hat weder Freunde noch einen Partner, ihrem Arbeitgeber gilt sie als dienstbarer Geist, den man der abschreckenden Wirkung auf Kunden wegen zur Heimarbeit verdonnert hat. Neben der Arbeit vertreibt sie sich ihre Zeit mit absurden Sexfantasien und anderen Obsessionen. Cheryl verfolgt ein spinnertes Ordnungsprinzip, gegen den Kloß im Hals trinkt sie eingefärbte Wässerchen eines niederländischen Arztes, dessen Praxis sie eigentlich nur aufsucht, um dort Phil zu treffen, der ihr den Hollywood-Quacksalber empfohlen hatte. Jener Phil ist 20 Jahre älter als sie, doch er ist ein Sklave seiner Hormone und liebt ein Teenagermädchen. In dieser Situation quartiert sich die verzogene 20-jährige Tochter ihres Chefs bei Cheryl ein. Clee wirbelt Cheryls neurotische Zwangswelt durcheinander, die Spannungen zwischen den Frauen kanalisieren sich in körperlichen Auseinandersetzungen, schließlich in einer unmöglichen Liebe.

Ein zu gleichen Teilen aufwühlendes wie trostspendendes Buch voller absurder Wendungen. Die eigenen Macken sind gleich nur noch halb so wild.

Torsten Groß

Album der Ausgabe

Fehlfarben

ÜBER ... MENSCHEN

Text Christina Mohr

In seiner Essaysammlung *Deutschpop halt's Maul!* fordert Frank Apunkt Schneider eine »Ästhetik der Verkrampfung« – als angewiderte Ablehnung des penetrant besungenen, latent nationalistischen »Wir-Gefühls«, das spätestens seit der ach so polyglotten Fußballweltmeisterschaft 2006 in Gestalt der Megahits von Sportfreunde Stiller und später Andreas Bourani aus allen Radios dröhnt. Diesen pseudokumpeligen Anmaßungen sieht Schneider den Weg geebnet von gefühligem deutschsprachigem Indiepop (Tomte, Kettcar, Klee, Juli), der nicht wirklich im Verdacht steht, nietzscheanisches Übermenschentum zu propagieren, in seiner antidiskursiven Kuscheligkeit aber dem Blick auf »uns« die Schärfe nimmt. Mit verspanntem Schultergürtel und angestrengt zugekniffenen Augen sieht man wohl besser, meint Schneider.

Womit wir bei *Über … Menschen*, dem neuen Album der Fehlfarben, wären. Die Düsseldorfer Band spricht oft von »wir« und »uns«. Es wird aber nicht kollektiv geschunkelt, trotz rheinischer Robustheit: Sänger Peter Hein ätzt genüsslich in »unserer« Lebenswelt herum, die ja irgendwie auch seine ist, und schon teilt man ein sehr unbequemes »Wir-Gefühl«, das juckt und zwickt. Hein nimmt gern die Rolle des älteren Beobachters und Kommentators ein, die er auch in *Über … Menschen* nicht verlässt: »Hör mal, ich brech doch keinen Streit vom Zaun / Mit Generationen, die sich nichts trau'n / Ich alter Sack hab doch nicht in der Hand / Von wem ich genervt werd.« (»Der Dinge Stand«) Klar ist aber auch: Der »Punkspießer« und »bezahlte Rotweingenießer« kommt nicht besser weg als der untalentierte Talentshowgewinner mit XL-Hose. Älterwerden ist noch lange kein Grund für Milde: Gut 36 Jahre nach ihrer Gründung sind Fehlfarben noch immer ein Stachel im feistdeutschen Fleisch, und der Umstand, dass die neue Platte am Bodensee entstanden ist, fordert keinen Tribut im Sinne von Gefällig- oder Gemütlichkeit. Auch in der idyllischsten Landschaft findet Peter Hein, der aus keinem Zettelkastenfundus schöpft, sondern immer aus dem Hier und Jetzt heraus textet, Dinge die nerven. Bodensee! Und wenn schon: »Den Wein hat's verhagelt / Die Reblaus frisst Gift / In Hanglage baut, wer gut versichert ist« (»Sturmwarnung«). Das Unbehagen an Großdeutschland passt in zwei knappe Zeilen: »Viele müssen hier rein / Wir wollen raus.«

Das Unbehagen an Großdeutschland passt in zwei Zeilen: »Viele müssen hier rein / Wir wollen raus.«

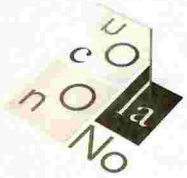
Mal kurz weg vom Text. Fehlfarben sind ja nicht nur Peter Hein, sondern eine Band: Statt Uwe Jahnke ist jetzt Thomas Schneider an der Gitarre, die Musik klingt wieder spannender und abwechslungsreicher als auf den Vorgängeralben *Glücksmaschinen* und *Xenophonie*, was daran liegen kann, dass *Über … Menschen* ganz entspannt in einem Hotel aufgenommen wurde, wo sich Fehlfarben im Gegensatz zum früher üblichen Live-Einspielen Zeit für Overdubs und sonstige Bearbeitung nahmen, und daran, dass Timo Blunck *of* Zimmermänner- *and* Palais-Schaumburg-*fame* das Ganze gemixt hat. Das kommt gut. Unverkrampft tänzeln Fehlfarben von Muckerrock zu post-punkigen Bläsersätzen, und ab und zu wird es funky und jazzig wie auf der Single »Untergang«.

Weil Fehlfarben ja *die* Fehlfarben sind und mit *Monarchie und Alltag* mal das beste deutschsprachige Album aller Zeiten aufgenommen haben, mit dem sie auf ewig konfrontiert sein werden, kann man den Song »So hatten wir uns das nicht vorgestellt« durchaus als Nachhall auf die Schatten der eigenen Vergangenheit hören: »Man wollte nicht mehr wie jemand anderer sein / Wollte sich von allem Alten befrei'n / Und plötzlich, ohne dass man sich's versah / Stand man nackt in der Zukunft, die keine war.« Dass ein paar Zeilen zuvor retromanische Gemeinplätze à la »wir hatten nur drei TV-Programme« aufblitzen, lässt sich verschmerzen. Peter Hein tritt lieber in die Floskelpfütze, bevor er um den heißen Brei drumrum redet. Jetzt geht es hier schon wieder um Worte, Heins Worte, die sind halt doch das Wichtigste bei Fehlfarben. Wer die Band nur ihrer Musik wegen hören will, sollte sich *33 Tage in Ketten* von 1981 besorgen. Und wer von deutschpoppiger Unverkrampftheit die Schnauze voll hat, braucht *Über … Menschen.*

FEHLFARBEN
ÜBER … MENSCHEN
TAPETE / INDIGO

CO LA
NO NO

SOFTWARE / ALIVE
(ALBUM)



Baltimore ist eine der postindustriellen Ruinenstädte der USA, in denen man das Ende der Wirtschaftsform, wie wir sie gerade noch kennen, begutachten kann. Die geneigte Leserschaft mag sich an die Fernsehserie *The Wire* erinnern, die dort spielt. Deren präziser Claim in den Worten von Serienschöpfer David Simon: *Why cities don't work*. Hauptdarsteller war die Stadt, in der die Schüsse der Drogenkriege das Hämmern von Stahl zu übertönen begannen. Man hatte schon im Fall der Motor City Detroit versucht, die Ästhetik der Musik an die verklungenen Maschinen zu koppeln. Techno sei die Vertonung vom Ende der Autofabriken, hieß es. Und man liest auch heute wieder Texte, welche die Wechselwirkung von europäischem Avantgardepop und afroamerikanischer Innenstadtmusik zugunsten einer sauberen Ursprungserzählung aufgeben. Wer es sehr genau, dafür weitgehend unideologisch haben möchte, lese *The Underground Is Massive – How Electronic Dance Music Conquered America* von Michaelangelo Matos.

Interessant wird es, wenn Fragen nach Abbild oder Autonomie zu schillern beginnen. Bei Co La kommt sogar dunkle Comedy ins Spiel. Co La ist Matt Papich aus Baltimore, ein weißer Produzent von Sample-intensiver elektronischer Avantgarde, die die Verbindung zum Club nicht aufgeben will, aber auch die Rauheit postindustrieller Ödnis nicht verneint. Co La seziert Herkunft schon in seinem Alias, denn tatsächlich steht in Baltimore eine historische Brausefabrik, wo das Zuckergetränk hergestellt wurde, das sich in westlichen Ländern immer schlechter verkauft. Und genauso spielt er auch, zieht auseinander, trennt und versucht, die Grammatik kenntlich zu machen.

Die Schüsse der Drogenkriege begannen, das Hämmern von Stahl zu übertönen.

Schon im ersten Track von *No No* hören wir das Alphabet stottern, mit französischem Akzent. Es ist ein programmatischer Auftakt, denn hier werden Klänge untersucht wie in der Sprachwissenschaft Wörter, um dann rekontextualisiert zu werden – in eine Vorahnung von Dance Music. Die Ästhetik des Sampling ist Geschichte. Aber die hörbaren Schweißnähte von Co Las Klangschienen fordern ein doppeltes Horchen: eins zu den originalen Quellen und eins zu den künstlichen Bächlein, die daraus rinnen. Nach dem ersten, fast neutönerischen Teil des Albums werden auch Flüsse daraus, wie in »Crank«, wenn Stimmen den Groove breiter machen, oder in »Tragedy«, wenn böses Zischen und Gelächter das neuromantische Piano nicht mehr gemütlich, sondern bedroht im Strom der Großstadt klingen lassen.

Dass man sich bei solchen Grenzgängen zwischen Audiophilie, Club und Realismus auch in die Nähe der Esoterik begibt, weiß Co La. Der Pressetext zu *No No* wirkt wie eine Parodie auf das Genre, das Album sei eine »reflection of Papich's interest in the never ending psychodrama that is the American news cycle«, heißt es da. Dass Co La das Innerlichkeitspathos fürchtet, das jede Frickelmusik parieren muss, zeigt sich nicht nur an den Versuchen, die Verfeinerungen im Beat zu brechen, sondern auch an seinen Konzerten, die an Performances erinnern. Vielleicht weil Innenstädte weniger mit Partys als mit Kunst verändert werden?

Tobi Müller

BIG | BRAVE
AU DE LA

SOUTHERN LORD
(ALBUM)

Jutdruffsein ist anders. Beim Ringelpiez mit Anfassen wird man das kanadische Trio Big | Brave ebenso wenig erwischen wie beim Sangria-Trinken aus Plasteeimern. Wenn schon tanzen, dann über von fahlem Mondlicht beschienene Gräber, wenn schon trinken, dann den Kelch existenzieller Bitternis, gern bis zur Neige.

Das zweite Album der schwerblütigen Sludgecore-Noise-Blueser aus Montreal gleicht eher einer monolithischen Klangskulptur im Raum als einer musikalischen Narration in der Zeit. Im Vergleich zum selbstveröffentlichten Debüt *Feral Verdure* (2014) hat man ein noch entschiedeneres Ade in Richtung traditioneller Songarchitekturen geschickt. Stoisch, wuchtig und mit viel Nachhallraum markiert das Schlagzeug einen Rhythmus, der sich weit von seiner Urform des menschlichen Herzschlags entfernt hat. Durch Bassverstärker gespielte Gitarren kriechen knurrend über neblige, postapokalyptische Andreas-Gryphius-Landschaften. Dazu wimmert und greint Sängerin Robin Wattie im Stil einer gequälten Elfe. Eine Stimmung, so hoffnungsfroh wie ein Spaziergang mit Michael Gira durch ein geplündertes Dorf im Dreißigjährigen Krieg.

Dabei wechseln wuchtig wagnernde Walhallapassagen aus dem *Game-of-drones*-Lehrbuch mit meditativ-ambienten Abschnitten, durch die die Hörer für neue Attacken empfänglich bleiben. Bei einigen der von bizarrer Schönheit durchzogenen Klangplastiken bereut man es, dass man sich die Haare doch nicht hat bis zum Arsch wachsen lassen, zu anderen möchte man sich an schroff-schrundigem Felsgestein reiben und aus Moosbüscheln gewrungene Tautropfen übers Gesicht mäandern lassen, den Blick unverwandt und schicksalswillig in ein Morgen der Entscheidung gerichtet.

Klar ist das martialisch, aber in einem ganz anderen Sinne als etwa bei frühen Platten von In The Nursery, bei deren Hören man immer gleich Lust bekam, ein Land zu überfallen. Die Martialität bei Big | Brave dagegen ist eine ontologisch entwurzelte und verzweifelte, die eher an eine Dystopie wie Andrzej Żuławskis legendären SF-Film *Der Silberne Planet* denken lässt als an den tatendurstigen Stoßtruppdandyismus eines Ernst Jünger. Toll an den Dreien, die sich ihr Album von Efrim Menuck (Godspeed, Silver Mt. Zion) produzieren ließen, ist auch, dass sie ohne alberne Mönchskutten aus der Penny-Karnevalsaktion und ohne das als »Volksverdoomung« bekannte bedeutungsschwangere Hantieren mit religiösen Symbolen auskommen. Für solchen Firlefanz ist es ihnen mit der Musik viel zu ernst.

Thomas Hübener

KING MIDAS SOUND & FENNESZ
EDITION 1

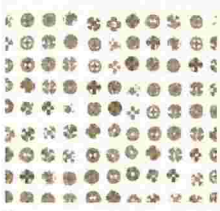
NINJA TUNE / ROUGH TRADE
(ALBUM)

Am Ende regnet's doch. »Above Water« heißt der 14 Minuten lange, ruhige Fluss von Sound, der mir so regnerisch vorkommt, dass ich ihn noch mal höre, um zu überprüfen, ob ich einer Autosuggestion zum Opfer gefallen bin. Und tatsächlich. Am Ende regnet es. Hörbar. Allerdings regnet's jetzt auch draußen, es ist Anfang September. Oder regnet es *nur* draußen? Egal, da läuft schon das nächste Stück, »We Walk Together«, und das beginnt mit einem regnerischen Knistern und Rauschen, wie wir es aus Burials ewig nachtgrauem London kennen. Dann singt Kiki Hitomi vom »stormy weather«, in dem »we walk together«. Nein, sie singt

VON
DIEDRICH DIEDERICHSEN

WERKE XXVIII

1



2

Ich war noch nie in Australien. Es ist ganz gut, dass es ein paar Orte gibt, von denen man sich ein Bild allein aufgrund von kulturellen Dokumenten macht, die man ihnen zuordnet. Nachdem alle Projektionen auf die USA und Großbritannien sich im Nebel der Realität auflösten, hat diese Zeitschrift in den 1980er-Jahren sehr viel auf diesen letzten Kontinent projiziert. Neuseeland und Australien stellten irgendwann gut die Hälfte der Redaktionslieblingskünstler, eine heftige Migration von dort nach Großbritannien und Westberlin half natürlich.

Das ist heute bei den hier vorgestellten Künstlern nicht anders. Sie leben und arbeiten an Orten wie Berlin und London und haben nebenher Kollaborationen in Japan, aber eine Vorgeschichte in Australien, die ganz ähnlich wie damals als Kandidat für Erklärungen dienen kann, bestimmte Besonderheiten nicht wirklich zu verstehen, aber besser benennen zu können. Ist natürlich alles Attributionswillkür, aber das ist unser Job. Wenn man sowohl bei John Chantler als auch bei Simon James Phillips langen Atem, erdteilgroße Geduld, geothermale Musiziermodelle bewundert, liegt es nahe, das mit »weit weg«, »sehr große Distanzen«, »dünn besiedelt« et cetera zu verbinden.

Viel wichtiger aber bleibt, dass, anders als bei den vielen Sound-Artisten und Ambient-Künstlern, mit denen man es dieser Tage zu tun hat, die Genannten offensichtlich nicht nur das ganz Andere der unbelebten, planetarischen Natur *evozieren* mögen – unter Einsatz von Techniken, die von alleine tun, was bei Subjekten immer nur Schwärmerei wäre. Nein, diese hier wollen es zur Abwechslung mal wieder mit musikalischen Mitteln hervorbringen: In der intentionslosen Welt geologischer Klänge sind überall Intentionsatome präsent. Klaviertöne zum Beispiel. Letzten Endes stehen sie wider alle ersten Eindrücke Debussy näher als Sunn O))).

Der Pianist SIMON JAMES PHILLIPS (1), der mit *Blage 3* (Mikroton) ein eindrucksvolles Ensemblewerk auf zwei CDs veröffentlicht hat, arbeitet mit Leuten aus dem Umfeld von The Necks ebenso zusammen wie hier mit Leuten aus dem härteren Improv-Umfeld, mit Leuten, die aus der experimentellen, in Berlin zeitweilig so genannten Echtzeitmusik kommen, ebenso wie mit Elektronikern verschiedener Lager. Der »Sound« ist hier ein Ergebnis präzise einkalkulierter musikalischer Sensibilitäten und Traditionen. Der »lange Atem« sorgt dafür, dass die Genre-Übergänge sich nicht collagenhaft, sondern erdzeitaltermäßig ergeben. Man beginnt in einer quasiminimalistischen Piano-Unterwelt, irgendwann einige zig Minuten später ist man in einer psychedelischen elektronisch-diskontinuierlich-unheimlichen Tropfsteinhöhle, platt gesagt von Hochkultur-Ambient zu Soft-Machine-Space-Sounds rübergezwitscht, ohne je den Hochseilakt bemerkt zu haben, der hier eindeutig stattgefunden haben muss.

***Blage 3* ruft ein merkwürdiges, an eine schöne Krankheit erinnerndes Gefühl auf: Man glaubt die ganze Zeit, die Musik sei dabei, ihr eigenes Ende, ihr Enden zu inszenieren, in Schlüssen zu schwelgen – dieses Ende dauert aber ewig und ist das Gegenteil eines Endes, die Bedingung für Kontinuität. Gleichzeitig stellt sich der zweite Eindruck ein, dass hier eine ganz langsame Steigerung stattfinde – auch das passiert nicht wirklich, es ist eher eine Umwandlung, eine Kompostierung, die einen fasziniert. Mit dabei sind übrigens so unterschiedliche Leute wie Werner Dafeldecker am Brummbass und der allgegenwärtige Tony Buck an den spitzfingrigen Percussions.**

Bei JOHN CHANTLER (2) und *Still Light, Outside* (1703 Skivbolaget) sind die sofort als »elektronisch« und »musikantisch« identifizierbaren Anteile größer, dafür spielt die Musik aber noch einige Etagen tiefer in einem viszeral ansprechenden Universum der unwillkürlich sich meldenden Organe und psychischen Zustände. Kratzen, Sirren, Ziehen, Pfeifen dürfen hier fast ganz konkret auftauchen, wenn auch nicht ohne zuvor dann doch in Richtung »Klang« abgebogen zu werden.

So wie Phillips am Ende klar ein Pianist ist, ist Chantler eine Art Gitarrist. Beide leihen sich von den Instrumenten vor allem Metaphern für das Verhältnis von menschlichen Körpern zur spezifischen Vielfalt von Tönen aus, die wie philosophische Modelle funktionieren, nicht wie konkrete Methoden zur Hervorbringung. Die will ich eh nicht durchschauen, die Modelle aber höre ich gerne.

nicht, sie haucht, offenbar wurde ihr das Mikrofon am hinteren Ende des Gaumens befestigt. So *close to you* produziert Hitomis Stimme Intimität, hart an der Grenze zur Tyrannei. Und hart an der Grenze zur irre dekorativen, *Bonjour-Tristesse*-haften Intimität, die einst bei Portishead auf der Stelle ins Warenförmige kippte.

Zuletzt war viel vom politischen Potenzial der Melancholie die Rede, die auch gelesen werden könne als Symptom des nicht mehr Mitspielen(wollen)s. Von einer »mesmeric examination of melancholy and desolation« spricht die Selbstauskunft von King Midas Sound und wirft die Frage auf, was es hier mit der Untersuchung oder Begutachtung – der *examination* – von Melancholie und Verzweiflung auf sich hat und ob es sich nicht vielmehr um eine *exploitation* dieser Seelenlagen handelt. Das ist der schmale Grat, auf dem *Edition 1* wandelt, die erste von vier Kollaborationen von King Midas Sound, eines der vielen Projekte des Kevin Martin a.k.a. The Bug a.k.a. Ice a.k.a. God a.k.a. Techno Animal a.k.a. undsoweiter.

Als *examination of melancholy* und vielleicht gar *desolation* könnte auch *Endless Summer* durchgehen, das bekannteste, weil zugänglichste Album von Christian Fennesz aus dem Sommer 2001. Da durchmisst der Wiener Gitarrist und Soundartist gewissermaßen das Strandterrain der Beach Boys mit dem Wissen um

die Tragödien der Bandgeschichte und um das Drohpotenzial des vermeintlichen Versprechens eines *Endless Summer*. Die dunkle Seite des endlosen Sommers – das könnte die Schnittmenge von Fennesz und Martin sein, der ja ein Liebhaber jamaikanischer Musik ist und einer der wenigen, die begriffen haben, dass der weiße Mann mit den geliebten Objekten Dub, Reggae und Dancehall vorsichtig und überlegt umgehen muss, sonst wird daraus schnell Affenliebe und Kolonialherrenpaternalismus.

Die Trauerweidenklangtapete im Kaffeehaus Ihres Misstrauens.

Am besten funktioniert dieser Dub'n'Drone-Emo, wenn Vokalist Roger Robinson sich melodicagestützt auf Linton Kwesi Johnson besinnt, auch wenn ihm die Schärfe des großen alten Dub-Poeten abgeht und er manchmal zu feierlich daherkommt – ein Problem, das auch Massive Attack hatten. An deren beste Momente knüpft der Hit von *Edition 1* an, »On My Mind«. Da werden Kiki Hitomis Wisper-Vocals aufgefangen vom gern genommenen Bass aus Keni Burkes Song »Risin' To The Top«. Top! Knapp unter Zimmerlautstärke funktioniert das Album vorzüglich als Trauerweidenklangtapete im Kaffeehaus Ihres Misstrauens. *Pump up the volume.*

Klaus Walter

DEERHUNTER
FADING FRONTIER

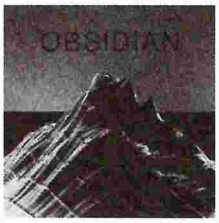
4AD / BEGGARS / INDIGO
(ALBUM)

Bradford Cox ist ein liebenswerter Weirdo. Mit seiner Band Deerhunter tritt er gerne mit Blut besprenkelt oder in hübschen Strandkleidchen auf. Jeans und T-Shirt spiegelten nun mal nicht das orgasmische Gefühl wider, das er während seiner Konzerte empfindet, sagt Cox. Auf dem neuen Album *Fading Frontier* hat der blutbesprenkelte Mensch im Strandkleid nun den perfekten Ratschlag für alle anderen liebenswerten Weirdos dieser Welt parat: »You should take your handicaps / Channel them and beat them back / Till they become your strength«, heißt es im Opener »All The Same«. Und weil es so schön passt, schickt Cox gleich das Anschauungsbeispiel eines Familienvaters hinterher,

DIRECT CUTS

CLUBMUSIK
MIT HOLGER KLEIN

1



2

3

Labeljubiläen könnten wir hier in beinahe jeder Ausgabe mitfeiern. Steht ein runder Geburtstag an, wird der üblicherweise mit einer Werkschau-Compilation begangen. Nicht so beim Münchner Label Compost, das nun auf 20 Jahre zurückblicken kann: Man hat sich für ein Buch entschieden (mit beiliegendem Compilation-Download-Code). *SOUL / LOVE – 20 YEARS COMPOST RECORDS* (1) heißt es. Der Musikjournalist, DJ und Partyveranstalter Michæl Reinboth gründete Compost in einer Zeit, als Techno gerade seinen ersten Zenit überschritten hatte. Elektronische Musik jenseits offensiver Clubsounds blühte in unterschiedlichsten Facetten auf und franste in Richtung Jazz und HipHop aus.

Als im Jahr 1994 die erste Platte auf Compost erschien – dem Rainer-Trüby-Projekt A Forest Mighty Black wurde diese Ehre zuteil –, hatten Labels wie Talkin' Loud, Ninja Tune oder Mo' Wax international bereits den Weg bereitet für eine Musik, die freigeistig die Grenzen zwischen Electronica, Jazz, HipHop und House auslotete. Im Verlauf der Jahre kamen und gingen *buzz words* wie TripHop, Nu Jazz oder Future Jazz – Compost ist noch immer da, Labelmacher Reinboth noch immer enthusiastisch. Für das reich und unterhaltsam bebilderte Buch zum Jubiläum sind etliche Fotosammlungen durchforstet worden. Viele Anekdoten werden erzählt, Künstler und langjährige Wegbegleiter wie Michæl Rütten, Rainer Trüby, Richard Dorfmeister oder Terranova kommen genauso zu Wort wie zahlreiche mehr oder weniger prominente Freunde des Labels. Die Themen: Soul, Liebe, Leidenschaft.

Während das eine Label 20-jähriges Bestehen feiert, stellt 50 Weapons, das Schwesterlabel der Modeselektor-Plattenfirma Monkeytown, nach zehn Jahren seine Tätigkeit ein. Was anfangs ein kleines Whitelabel-Seitenprojekt für clubbige Modeselektor-Tracks war, entwickelte sich seit 2010 zu einem richtigen Label, das so gut wie wenige andere den Sound dieser Jahre auf den Punkt brachte: irgendwo zwischen Berghain-Bangern, UK-Bass und Stolper-Techno. Den letzten Vorhang bekommt der Engländer BENJAMIN DAMAGE (2). Er war auch der erste Künstler, den Modeselektor für 50 Weapons signten. Sein Album *They!Live*, 2011 gemeinsam mit seinem damaligen Partner Doc Daneeka produziert, war noch deutlich von Bassmusik und UK Garage geprägt, mit dem Nachfolger *Heliosphere* wandte Damage sich Techno zu. Dieser Linie folgt er auch auf *Obsidian* (50 Weapons). Doch was auf *Heliosphere* noch etwas beliebig klang, hat nun eine Tiefe, die geradezu magische Sogwirkung entfaltet. Ohne nostalgisch zu wirken, arbeitet Damage all die Musik ein, die ihn geprägt hat. So finden sich neben stolpernden Bassdrums aus dem Jetzt unverhohlene Anklänge an den frühen Aphex Twin, an alte Autechre-Produktionen oder die Pioniertage des UK-Techno. Manchmal blitzt gar die euphorische Aufbruchstimmung der britischen Rave-Ära auf.

Während Benjamin Damage auf die Vergangenheit blickt, ohne retro zu sein, gibt sich der 29-jährige Italiener SIMONCINO (3) gerne nostalgisch. Der Mann aus Perugia ist geradezu besessen von altem US-Garage, Detroit Techno oder Chicago House, von musealem Equipment ebenso. Sein neues Album *Amazon Atlantis* (Creme Organization) ist dennoch oder genau deshalb ein großer Wurf. Simoncino lässt seine Vintagesynthesizer Pirouetten drehen, es blubbert und flackert unentwegt, während die Snaredrums gerne im Stakkatomodus unterwegs sind und die Hi-Hats einen ruppigen Imperativ vorgeben. Daneben finden sich wunderschöne deepe Stücke, etwa »Sogno Di Mezza Estate«, das in seiner »Sueño Latino«-Retrohaftigkeit einfach nur toll ist.

»Who got bored / Changed his sex and had no more / No more wife, no more kids.«

Ein großes Thema des Albums ist die Heimatlosigkeit, das Gefühl, zu driften, nirgendwo richtig hinzugehören. Das lyrische Ich will in Ruhe gelassen werden, macht sich rar, sucht nach einem Zuhause und ahnt doch, dass die Suche erfolglos bleiben wird. Und die globale Entgrenzung des 21. Jahrhunderts macht das Heimweh nicht weniger drängend. Wenn Cox dann mantraartig wiederholt, er lebe sein Leben, klingt das trotzig. Aber wenn es auch suboptimal läuft, dieses eigene Leben, immerhin ist es die selbstgekochte Suppe, in der man schwimmt und manchmal untergeht.

Die globale Entgrenzung des 21. Jahrhunderts macht das Heimweh nicht weniger drängend.

Fading Frontiers knüpft musikalisch eher an das vorletzte Album *Halcyon Digest* an, auch wenn *Monomania* keineswegs aus der Reihe tanzte. Die neuen Songs kommen trotz ratloser Texte freundlicher daher, legen mehr Wert auf Melodie und Textur, es wurde wieder viel mit Synthesizern und Orgeln gearbeitet. »Breaker«, das erste Gesangsduo von Cox und Gitarrist Lockett Pundt, ist eine regelrechte Pop-Hymne, die Pundt mit wabernder Flangergitarre unterlegt. Ein funkiger Trip, leicht wie Popcorn und definitiv tanzbar, ist die erste Singleauskopplung »Snakeskin«, das zugehörige Video mit Hunden, Schlangen und einem irre aussehenden Cox ist passenderweise ebenso rauschhaft. Nicht auf dem neuen Album zu finden ist ein Song, der im Entferntesten an die Energie von »Helicopter« erinnert, dem bekanntesten Lied der Band. Dessen diabolische Schönheit war nicht von dieser Welt, und Cox sang darin auch noch davon, dass der Teufel ihn holen käme. Nach *Fading Frontiers* kann man feststellen: Deerhunter haben ihre Seelen doch nicht um der Musik willen verkauft, der ganz große Wunderwurf bleibt damit eben aus.

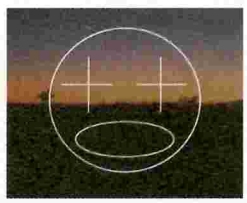
Anne-Sophie Balzer

WILLIS EARL BEAL
NOCTUNES

TENDER LOVING EMPIRE / CARGO (ALBUM)

Willis Earl Beal hat zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Zeilen keinen festen Wohnsitz und arbeitet als Aushilfskraft in einer Flaschenfabrik. Die Rede ist hier vom selben Mann, der vor zwei Jahren von Cat Power gefeatured wurde und beim XL-Imprint Hot Charity mit einem Fünf-Alben-Plan unter Vertrag stand. Doch Beal fühlte sich schnell von der Musikindustrie missverstanden und hintergangen, bezog öffentlich gegen die Ausschlachtung seiner Biografie zu Marketingzwecken Stellung, trennte sich von seinem Label und versteckte sich zunehmend hinter seinem Alter Ego Nobody.

Nach einer Reihe von in Eigenregie veröffentlichten EPs und einer LP namens *Experiments In Time* fand er für *Noctunes* bei Tender Loving Empire ein neues Zuhause. Geschrieben hat Beal die Stücke in den vielen durchwachten Nächten kurz vor der Scheidung von seiner Frau. Unter jeder gesungenen Silbe windet sich spürbar das Echo einer zum Scheitern verurteilten Beziehung, in jeder Phrase implodiert das Vakuum nächtlicher Einsamkeit. Mit *Noctunes* reicht uns Beal sein persönliches Antidot gegen die zehrende Schlaflosigkeit, »he had only ever wanted to make lullabies«, heißt es. Und da Schlaflieder im Normalfall keine Arrangementbomben sind, reduziert Beal das Instrumentarium der entschleunigten Stücke auf eine Decke aus in die Länge gewälzten, flackernden Synthesizer-Drones und sanft atmenden Streichern. Gelegentlich taucht hinter einer Nebelwand auch ein Drum-Loop auf oder jazziges Beckenrascheln, was den Balladen eine tranceartige Atemlosigkeit verleiht und die Platte vor dem Absturz in die Monotonie bewahrt, seltener findet sich eine gezupfte Gitarre. Es ist hauptsächlich Beals Stimme, die diesem Ambient-Soul die nötige Struktur verleiht. Und selten klang sie dabei durchdringender oder verletzlicher. Beal, das Enigma, entschleiert sich.



In den Texten setzt sich das fort. Eingeständnisse von Demütigung und Erkenntnis gehen auf *Noctunes* Hand in Hand. »Ever since I was a kid / I could never keep my eyes off porn«, erklärt Beal im Song »Lust«, der die eigene Fleischeslust verdammt; zwei Stücke später fleht er im herzzerberstenden »Stay« um das Bleiben seiner Frau, »forever, in eternity« – ein Höhepunkt des Albums. »Love Is All Around« hingegen klingt wie ein modernes Update von Angelo Badalamentis *Twin-Peaks*-Score, wobei der Geist des Lynch-Komponisten auf ganzer Länge immer wieder mal aufflackert. An anderer Stelle fühlt man sich an das Crate-Digger-Phänomen Lewis und sein in gleichen Maßen somnambule Verlorenheit ausdünstendes Album *L'Amour* erinnert.

Willis Earl Beals Leben verlief schon immer in Zyklen von Neuanfängen. Er weiß, dass sein Weg zur Selbsterlösung nur über die Selbstauslöschung führt, über seine eigene Negation, den Nobody. Deswegen schwelt auf

DENOVALI RECORDS · LABEL & ONLINE RECORD STORE

JOHN LEMKE
NOMAD FREQUENCIES
[CD|2xLP|DIGITAL]

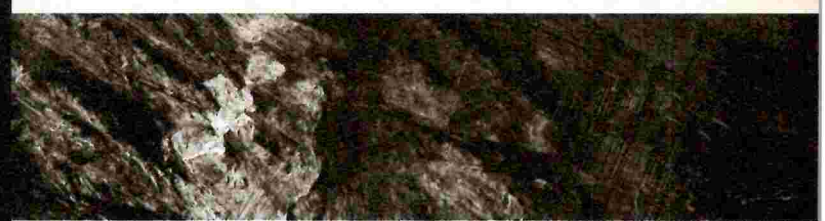
denovali.com/johnlemke

ONEIROGEN
PLENITUDE
[CD|LP|DIGITAL]

denovali.com/oneirogen

DENOVALI.COM/STORE · Record Store mit +5000 Titeln
Experimental, Ambient, Jazz, Electronica, Indie, etc.

DENOVALI FESTIVAL ESSEN 2015



01.10 - 04.10 · Weststadthalle Essen

BRANDT BRAUER FRICK · HOLLY HERNDON
WILLIAM BASINSKI · STEPHEN O'MALLEY
BLANCK MASS · EMPTYSET · ELEKTRO GUZZI
THOMAS KÖNER · MONDKOPF + 14 MORE

denovali.com/festival

Noctunes trotz der erdrückenden Verbittertheit ein ungezähmtes Stück Hoffnung. Das vorletzte Stück »Start Over« trägt diesbezüglich die denkwürdigste Note des Albums: Beal dehnt und zerrt seine Stimme mit dem Wort »anew« in die Höhen eines heulendes Falsetts. Es klingt wie ein leiser, qualvoller Triumph.

Sonja Matuszczyk

FKA TWIGS
M3LL155X

YOUNG TURKS / BEGGARS / INDIGO
(VIDEO)

SPRING

USA 2014
KOCH MEDIA – DVD

Einen Stern am Himmel des Avant-Pop vergleichen mit einer durch die vergangene B-Festivalsaison gejagten Genrefilm-Sternschnuppe? Hm. Wäre da nicht dieses Tertium Comparationis: ein schwangerer Frauenbauch. In dem zur dritten EP veröffentlichten Vierfach-Video der Britin FKA Twigs schiebt er sich (hineingerendert) unter dem Schlafanzug hervor, wird mit langen Nägeln befingert und entleert sich, unter angewidertem Männerblick, in bunten Strömen. Der Bauch von Louise in der Horror-Romanze *Spring* ist zwar flach, kündet aber durch dem werdenden Mutterleib entwachsende Skorpionschwänze, Werwolfgebisse und Krakententakel von seiner kommenden Rundung. Schwangerschaft, so scheint es aus beiden Bildgebungen zu rufen, ist eine monströse, unkontrollierbare Metamorphose – die gegenläufige Ergebnisse haben kann.

Im Fall von *Spring* vom Regieduo Justin Benson und Aaron Moorhead eines, das vor allem für Freunde dösbaddeliger Heteronormativität befriedigend ist – eine Satisfaktion, die die überwiegend positiven Filmkritiken röhrend durchdringt. Am Ende des Films tütet der »Ich will sie haben!«-Infantilist Evan (Lou Taylor Pucci) vor opulenter *Old-Europe*-Kulisse Louise (Nadia Hilker) als Mutter seines Kindes ein. Und das, obwohl Louise ein cooles 2000 Jahre altes Geschöpf ist, das sich alle 20 Jahre selbst neu gebiert und so ein ewig junges Leben lebt – aktuell in der Inkarnation einer extrem gutaussehenden Genetikerin. Die besorgt sich für die anstehende Runderneuerung Evans Samen, die Schwängerung ist erfolgreich, Louises Mutationen (Evolutions- und Horrorfilmgeschichte lassen grüßen) häufen sich, die Selbstwiedergeburt rückt näher. Evan dürfte gerne verschwinden, faselt aber von der Liebe seines Lebens. Der finale Hammer: Die uralte, kluge, schöne Louise wird den milchbärtigen Ami-Backpacker nicht los, hat sich offenbar sogar ohne ihr Wissen in ihn verliebt, weswegen ihr die Hormone in die Biologie funken und die Wiedergeburt ihr kein neues Selbst, sondern dauerhaft das aktuelle Ich beschert – in Form einer schwangeren, sterblichen Frau, treudoof glotzend den Kopf auf des Bubis Schoß gebettet. Ein Frauenopfer, eine Männerfantasie, ein Kritiker- und Publikumsliebling.

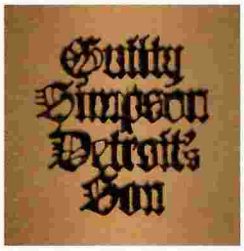
Wie gut, dass auf anderem popkulturellen Feld ein 27-jähriger Kontrollfreak Liebling ist, obwohl er kühl-nackte Tiefenmusik macht und zum Thema Hochzeit schweigt. Aber in Eigenregie ein Video wie M3LL155X dreht, ein 16-minütiges Vier-Song-Monster, dessen Titel »Melissa« ausgesprochen wird und für »meine persönliche weibliche Energie« steht.

Diese Energie macht auch FKA Twigs zur Gestaltwandlerin: Ihre Evolution beginnt im Körper einer alten Frau, einer Kreuzung aus traurigem Pierrot Lunaire und diabolischem Tiefseefisch (»Figure 8«). Nach einem Akt erleuchteter Autoerotik spuckt deren Mund eine Zygote, aus der sich eine Twigs-Sexpuppe entfaltet, begattet von einem Sabbernden, danach luftleer, geplättet (»I'm Your Doll«). Cut. Twigs ganz im Bild, im Schlafanzug und mit gelöstem Haar, hochschwanger, stolz. Abschätzig von einem Mann begutachtet performt sie mit Co-Tänzerinnen eine rustikale Nineties-Girlgroup-Choreografie (»In Time«), bis die Fruchtblase platzt und sie sich meterweise bunte Gaze zwischen den Beinen hervorzieht. Cut. Nächtlicher Wald, darin ein Laufsteg, darauf Twigs zusammen mit Vogue-Tänzern. Urban-queere Subkultur meets Natur, stupende Bewegungen, im so ernsten wie spielerischen Gemeinsamen kommt Twigs' Transformation zu einem wunderschönen Halt. Eine Geburt kann Emanzipation bedeuten – oder eben eine uraltlavendelige Nieder-Kunft sein.

Kirsten Riesselmann

GUILTY SIMPSON
DETROIT'S SON

STONES THROW / GROOVE ATTACK
(ALBUM)



Boomtown der Autoindustrie, Zentrum der Bürgerrechtsbewegung, Heimat von Motown-Soul, Geburtsstätte von Techno: die Motor City Detroit. Wo heute Ruinenbeton von Bluttaten kündet, begangen für ein paar lumpige Dollars, ein Glas Schnaps und einen Besuch in der Kirche, genau dort spielt Guilty Simpsons *Detroit's Son*. »Armut«, sagt er, »bringt ehrliche Menschen dazu, Unrecht zu tun.«

Detroit hat seit seinen Hochzeiten in den Fünfzigerjahren zwei Drittel der einst 1,8 Millionen Einwohner verloren, zurück blieben Industrieruinen, verfallende Familienhäuser, unzählige Leerstände und die ärmsten Teile der schwarzen Bevölkerung. Nicht wenige ehemalige Bewohner haben ihr Glück in *gated communities* einige Meilen stadtauswärts gefunden, ganze Detroiter Viertel wurden zu Ödland, berüchtigt für Crack- und Hurenhäuser und grassierende Obdachlosigkeit.

»Street life« ist in Detroit ein dem öffentlichen Raum entgegengesetztes Konzept. Öffentlichen Nahverkehr gibt es in der Stadt, die einst stolz war auf fast 600 Meilen Tramnetz, kaum noch, auch Bürgersteige sind etwas für Verrückte. Selbst tagsüber ist Downtown Detroit nahezu menschenleer, überragt von den gewaltigen Türmen von General Motors' Renaissance Center. Noch 119 Jahre nach der Produktion des ersten Ford Quadricycle steht Detroit im Bann der automobilen Lebensweise, die von Guilty Simpson mit laut aufgerissener Bassanlage beim bekifften Cruisen um den Block gefeiert wird. Autorennen. Wettbewerb. Lebenslust.

Bürgersteige sind etwas für Verrückte.

Wenn man sich abends auf Parkplätzen trifft, läuft kein Techno. Detroit ist HipHop – und hat mit J Dilla, Xzbit, D12 oder Eminem Weltstars hervorgebracht. Und Hiphop ist automobil. Unterwegs in Gotham City, wo die Zeit reift für die Revolution. Eine Revolution findet seit einigen Jahren tatsächlich statt: Man erkennt sie an der zunehmenden Zahl von Fahrradfahrern, die mit der neuen Mobilitätsform auch ihre Vision in die Stadt gebracht haben. Angezogen vom Ruinösen und vom Weltruf saugt es Vorstadtkids, Künstler und Bohemiens in die Stadt, Block für Block. Mit ihren Fahrrädern halten die Hipster dem kaputten Detroit eine heile Welt entgegen, in der Outdoor-Rauchverbote, Tattoos, Techno-Festivals

und Keine-Macht-den-Drogen-T-Shirts auf wundersame Weise harmonieren. Die Biomarktkette Whole Foods ersetzt Soulfood.

Das neue Detroit hat das alte Problem geerbt: Segregation. Brücken schlagen: das Hauptquartier der Techno-Aktivisten Underground Resistance, das Museum, Verkaufs- und Produktionsstätte zu einer Community verbindet, Freak-Rap à la Danny Brown, das Museum Of Contemporary Art Detroit und neuerdings wieder die Achse Detroit-Berlin. Vielleicht gibt es bald eine Detroiter Love Parade – mit Gangsterrap, versteht sich. Detroit ist reich an Soul, und darum auch an Utopien. Doch am liebsten bleibt man unter sich: Hier die Nirvana-Cover-Fans, in Abendgarderobe Sekt schlürfend, dort, 30 Meter auf der anderen Straßenseite, die Motown-Bierbar, in der Zurufe der Liveband die Ekstase auf dem Dancefloor modellieren. So schmeckt Schuld sehr süß. Und »sie ist immer voller Hoffnung«, wie Guilty Simpson sagt. Der Mann ist *guilty of busting some serious rhymes*.

Robert Defcon

BARBARA MORGENSTERN
DOPPELSTERN

MONIKA ENTERPRISE / INDIGO
(ALBUM)

JEAN-MICHEL JARRE
ELECTRONICA 1 – THE TIME MACHINE

COLUMBIA / SONY
(ALBUM)

Kollaborationen gelten nicht ohne Grund als problematischste Disziplin der Popmusik. Was im Jazz oder HipHop noch strukturell via Jam oder Battle zu nicht immer überzeugenden Ergebnissen führen muss, wird im Rock als sportliche Supergroup-Leistungsschau vollends verdächtig. Viel zu oft schwächen sich große Talente im Zusammenspiel gegenseitig, überlappen sich, statt sich zu ergänzen, und produzieren seltsam ziellose Dokumente, die nur noch Spuren der jeweiligen *signature sounds* aufweisen. Warum das Prinzip einer partnerschaftlichen Zusammenarbeit in der elektronischen Musik nie wirklich Fuß fassen konnte und dieses ach so offene Genre jenseits der üblichen Remix-Aufträge alles andere als empfänglich scheint für den Input von außen, beleuchten zufällig zwei aktuelle Beispiele.

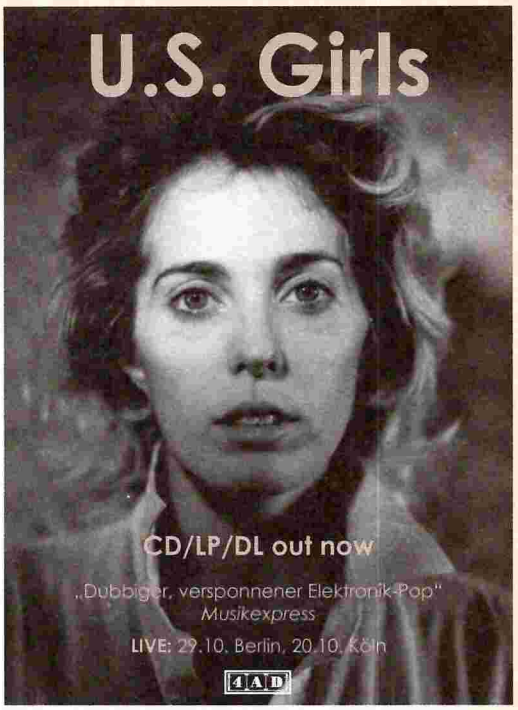
Da wäre zum einen die dauersympathische Sängerin, Keyboarderin und Produzentin Barbara Morgenstern, deren reduziert-hermetisches System aus lyrik- und klaviergetragenen Electronica-Entwürfen in den letzten 20 Jahren nur wenige Kollaborateure benötigte, aber von einem permanenten Aufbrechen gewohnter Arbeitsstrukturen gekennzeichnet war. Nach dem komplett englisch eingesungenen *Sweet Silence* von 2012 führt die Berlinerin nun mit *Doppelstern* ihre Reise ins musikalische Neuland fort. Sie bat pro Track jeweils einen ihrer Freunde, Bekannten oder Weggefährten (darunter Justus Köhncke, Gudrun Gut, Hauschka, T. Raumschmiere) um einen Beitrag. Das sollte man wissen. Denn wüsste man es nicht, würde es auch nicht weiter auffallen, so wenig stört die bunte Gästeliste die stille Dominanz, die Ruhe und Ordnung der Morgenstern-Meditationen.

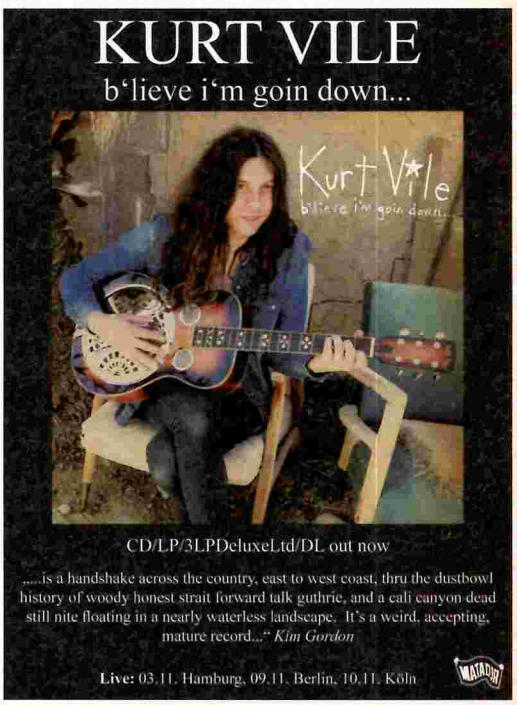
Das Resultat bleibt herkömmlich, also fantastisch. Aber es wäre spannend gewesen, hätte sich Morgenstern ihre Wahlverwandten außerhalb der eigenen Wohlfühlzone gesucht. Kaum auszumalen wäre etwa eine Kollaboration mit Till Lindemann, dem anderen großen Minimalist der deutschsprachigen Poplyrik: *a match made in heaven*.

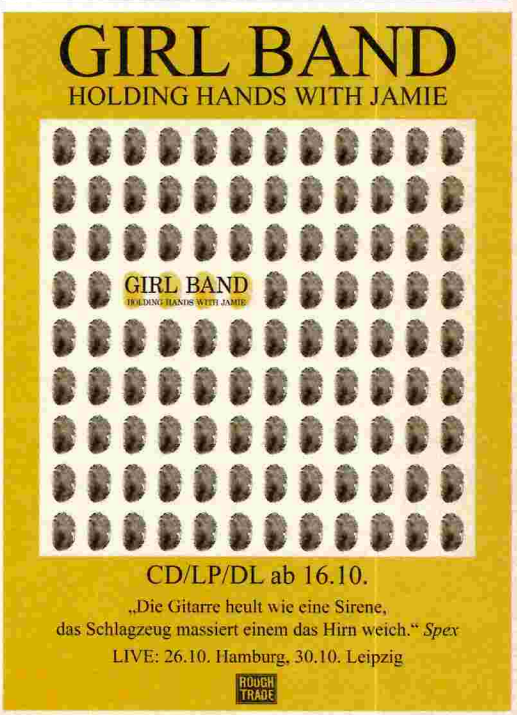
Auch Jean-Michel Jarre ist bislang eher als One-Man-Show denn als ausgesprochener Team-Player aufgefallen. Dass er jetzt als Pionier der elektronischen Musik noch mal groß gefeiert werden soll, liegt weniger an den Konzeptalben, die der Mann seit 40 Jahren im stillen Kämmerlein komponiert, sondern vielmehr an seiner Funktion als Guinness-Buch-geführter Erfinder der megalomanischen Open-Air-Bespaßung – vulgo: Rave –, womit der Popstar mit Hang zum Superlativ bevorzugt Pyramiden und postindustrielle Stadtkulissen beschallt. Wenn der 67-Jährige nun im Herbste seiner Karriere auf gleich zwei Alben die Zusammenarbeit mit Vorbildern (Pete Townshend), Zeitgenossen (Tangerine Dream, John Carpenter) und mehreren Generationen von Nachfolgern (Vince Clarke, Moby, Massive Attack, Air, M83) zelebriert, dann verlangt die Comeback-Maschinerie nach nicht weniger als nach einem »Gipfeltreffen der elektronischen Musikszene« und einer allgemeingültigen Übersicht der Entwicklung der elektronischen Musik der letzten 40 Jahre.

Die hat Jarre zwar maßgeblich an der Schwelle vom Psychedelic Rock zum Synthieseligen Ambient-Sound mitgeprägt, doch sein selbstherrliches Schweigen angesichts der Techno- und House-Bewegung der frühen Neunzigerjahre hat eben auch die anhaltende Amnesie seinem Œuvre gegenüber erst eingeläutet. Wo Kraftwerk heute unantastbar im Museum spielen, verblasst Jarre im direkten Zusammenspiel mit der Schar seiner Epigonen fast und muss sich auf die portionierte Verschnörkelung seines Trademark-Geblubbers beschränken.

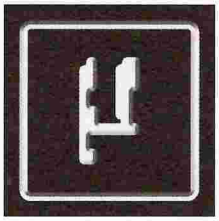
Markus Farr







GEGENWARTSKUNDE



1

2

POPWELT
MIT KLAUS WALTER

»... vor allem in der Musik, deren Wahrheit nirgendwo anders liegen kann als im Bereich des Respiratorischen, des Prosodischen und nicht des Phonetischen.« Roland Barthes, der am 12.11.2015 100 Jahre alt geworden wäre.

»Wir haben Footwork.« Thomas Meinecke, der am 25.8.2015 60 Jahre alt wurde.

Wovon reden wir, wenn wir »wir« sagen? »Wir haben Footwork«, war Meineckes Erwiderung auf Mark Fishers Lamento vom *Future Shock*, der der Musik der Gegenwart abgehen soll. Der Schock des Unerhörten, der Fisher in den Neunzigerjahren getroffen hat, die Erschütterungen durch neue Tracks aus dem Hardcore Continuum, sie blieben heute aus, so der Mittvierziger. Dabei haben wir doch Footwork, Trap, Juke, so der berechtigte Einwand Meineckes. Der Texter der Band F.S.K. pflegt das habituelle Ja zur modernen Welt, alles andere wäre Kulturpessimismus. Und ja, die 50 Tracks auf der Dreifach-CD-Box *µ20* (1), mit der das Label Planet Mu von Mike Paradinas seinen 20. Geburtstag feiert, sagen Ja zur modernen Welt. Fast alles andere auf meinem iPod bei griechischem Wein, griechischem Wind und griechischer Sonne sieht alt aus dagegen.

Nach der Lektüre – und eine solche ist das Hören hier – von *µ20* habe ich keine Lust, die Libertines zu hören, die mich von der mitgebrachten SPEX angucken, nicht mal Robert Forster. Lieber *µ20* umarmen, verinnerlichen, auswendig lernen, Trennendes und Gemeinsames finden bei Mark Ones Wob-Wob-Sound von 2004 und bei Leafcutter John, für den 2001 die Bezeichnung ADHS-Musik noch nicht gefunden war. Bei vielen Stücken finde ich keine Worte, es sind oft diejenigen, die einen *Future Shock* andeuten. Manchen will ich Sinn abgewinnen, indem ich mich Track-Titeln und Projektnamen mimetisch, galaktisch, onomatopœtisch oder sonstwie arbiträr nähere: Konx-Om-Pax, »Astro Belter«. Zum Glück guckt niemand zu.

Planet Mu hat Footwork und Juke in Europa bekannt gemacht. Oft rekombinieren die Tracks die Gebeine von James Brown und verwenden Vokalzeichen zwecks Orientierung. DJ Diamonds »Dozin« mit dem bis zur *overdose* wiederholten Titelwort, Traxmans hinreißendes »Nothing Stays Tha Same« mit der bis zur Klimax wiederholten Drohung einer Frauenstimme: »Nothing stays the same, it's my turn!« Oder war's ein Versprechen?

Stimmen bleiben auf dem Planeten Mu selten in ihrem von der Erde bekannten, angeblich natürlichen Zustand, meist werden sie durch Zeitmaschinen gejagt. Direkt aus einer Zeitmaschine kommt »Cloud Sculptor«: Es war 2002 der Versuch von Dykehouse, *avant la lettre* hauntologisch den Gespenstern von Imagination nachzuspüren, dieser afrobritischen Cheesy-Disco-Gruppe (größter Hit: »Just An Illusion«, eben), für die zu ihrer Zeit der Begriff »queer« noch nicht zur Verfügung stand. Dykehouse, eben, rücken die Dinge zurecht.

So hangele ich mich von Spekulation zu Indiz beim Versuch, meiner Freude an dieser Musik Sinn zu geben, aber es klappt nicht. Verinnerlichen, auswendig lernen, *µ20* entzieht sich, will nicht zum Text werden, der mir etwas sagt über mein Leben – hallo, Morrissey, nein, danke. Wie mir *Rubber Soul* etwas sagt über mein Leben, das Album der Beatles, das im Dezember 2015 50 Jahre alt wird, und wie *Die Erfindung der Roten Armee Fraktion durch einen manisch-depressiven Teenager im Sommer 1969* (Matthes & Seitz Berlin), der Roman von FRANK WITZEL (2), der am 12.11.2015 60 Jahre alt wird (Witzel, nicht der Roman). Am selben Tag würde Barthes 100, Neil Young 70, so alt wie der »Old Man«, von dem der junge Young sang, aber anders.

Rubber Soul spukt durch Witzels Roman, der jetzt endlich diesen Buchpreis kriegen soll. *Rubber Soul* heißt korrekt übersetzt: Reibe deine Seele. *Rub Yer Soul.* Die Beatles stiften jede Menge Wirs bei Witzel und bringen uns zurück zum Anfang. Wovon reden wir, wenn wir »wir« sagen? Wenn Thomas Meinecke sagt: »Wir haben Footwork«, dann ist das eine strategisch okaye Antwort wider den Zukunftsdefätismus. Wenn ich die tollen Footwork-Videos sehe mit schwarzen Teenagern, die sich zu dieser Musik verbiegen wie einst René Higuita bei der Absatz-Abwehr, dann frage ich mich, ob ich mit denen ein Wir bilden, konstruieren kann. Oder ob sich da nicht Opportunismus und Paternalismus Happy Birthday sagen.

Wir werden 60. Nur weil wir keine Ausbildung haben, machen wir den ganzen Scheiß. Sangen Almut Klotz (R.I.P.) und Christiane Rösinger, die im Jahr ... Lassen wir das.

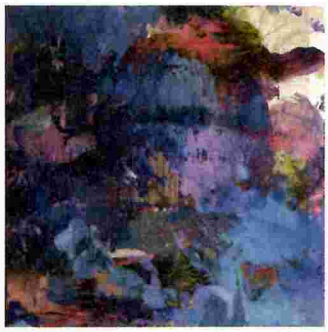
FLANGER
LOLLOPY DRIPPER

NONPLACE / GROOVE ATTACK
(ALBUM)

Diskrete Irritation. Simulierte Authentizität oder authentische Simulation? Flanger präsentieren sich seit ihrem Debütalbum *Templates* aus dem Jahr 1999 als die in liebevoller Schnipselarbeit erstellte Collage einer Band, deren Musiker »echte« Instrumente spielen, ihre Klänge aber anschließend mühsam als Samples montieren. Und zwar so, dass über weite Strecken nicht ganz klar ist, ob man einer Livesession mit elektronischem »Zuspiel« lauscht oder programmierten Mosaiksteinen, die so »natürlich« wirken, dass sich ihre »wahre« Identität nur sporadisch erkennen lässt – oder gar nicht. Man könnte sagen: Gänsefüßchenmusik.

Von den Beteiligten ist man konzeptuell einige Überraschungen gewohnt, insbesondere Uwe Schmidt alias Atom TM hat das Spiel mit dem Virtuellen in immer neuen Konstellationen und mit einer Vielzahl von Projektnamen erprobt – Señor Coconuts kunstvoll entstellte Latino-Kraftwerk-Cover waren lediglich die bekannteste Variante. Bernd Friedmann alias Burnt Friedman wiederum verfolgt seit einigen Jahren mit dem Schlagzeuger Jaki Liebezeit die Idee einer ethnischen Musik, die lokal nicht zu verorten ist. Das Spiel mit der musikalischen Identität führt jedoch weder bei Schmidt noch bei Friedmann dazu, dass sie ihre individuellen

Eigenheiten verstecken, um in diesem virtuellen Ensemble aufzugehen, zu dem noch der Saxofonist Hayden Chisholm als Gast gehört. Einige der Stücke klingen stärker nach Friedmanns ungeraden *Secret Rhythms* (das gelassen-komplexe Stück »Spin« zum Beispiel), während an anderer Stelle die verfrickelte Perkussion Schmidts deutlicher durchscheint – im Vergleich zu ihren Anfängen ist der Beat inzwischen allerdings weit ruhiger und gleichmäßiger geraten.



Der Titel des fünften Flanger-Albums, *Lollopy Dripper*, was sich unter anderem mit »hopsender Tropfer« übersetzen lässt, ist dabei sowohl irreführend – gehopst wird kaum, eher getropft – als auch völlig treffend, um die paradoxen Gesten von Flanger zusammenzufassen, selbst wenn das Duo 16 Jahre nach seinem ersten Album vielleicht nicht mehr das gleiche amüsiert-ungläubige Staunen hervorrufen mag wie früher. Virtualität gehört im Pop schließlich längst zum Alltag, seien es Auto-Tune-Gesang oder Softsynth-Versionen der guten alten analogen Synthesizer. Flanger machen diese Virtualität bloß besonders fruchtbar, und die Bündelung der Schmidt'schen und Friedmann'schen musikalischen Energien trägt bis heute. Diesmal halt mit weniger irrwitzigem Funkensprühen, dafür mit swingender Körperspannung und unruhig flickerndem Glühen. Dezent verpixelt, versteht sich.

Tim Caspar Boehme

DARKSTAR
FOAM ISLAND

WARP / ROUGH TRADE
(ALBUM)

Tief im englischen Norden ist die Welt noch ein bisschen beschissener als im Rest der an sich ja ganz gut situierten EU. Die Armut ist dort so hoch wie in Griechenland oder manchem baltischen Staat. Das Wetter ist mies, bestenfalls langweilig, die Kaufkraft unterirdisch. Huddersfield liegt genau dort, in West Yorkshire. Die Stadt ist etwas kleiner als Kassel und war ebenso federführend in der Entwicklung des britischen Rugby wie in der Textilindustrie. Wie gesagt: war. Darkstar stammen von dort und haben sich zuletzt monatelang in ihre Heimat zurückgezogen, neuerdings, ohne Ex-Sänger James Buttery, auf das Kernduo Aiden Whalley und James Young reduziert. Kaum wieder zu Hause angedockt, schob man dem etwas farb- und fadenlosen zweiten Album *News From Nowhere* ein munteres, mit Kollegen wie Zomby gebasteltes Mixtape namens *Kirklees Arcadia* hinterher, das von der Situation vor Ort inspiriert wurde: eine Rückkehr zu den Beats und Cuts aus der Anfangszeit des Duos.

Ein Hörspiel ohne Sendefrequenz, eine Dokumentation ohne Skript.

Foam Island verhält sich zu diesem Mixtape, frei nach Lars von Trier, wie ein brüderlicher *Melancholia*-Schattenplanet auf Kollisionskurs, ebenfalls mit klarem Ortsbezug, konzeptionell und ästhetisch aber entscheidend erweitert. Das Album beginnt wie eine zeitgemäße Dokumentation: mit behutsam auf- und abtauchenden, brummenden Streichern. Dazu gesellt sich die Stimme einer jungen Frau: »Loyality, and kindness, honesty – just basic things.« Ihre Wunschworte werden geloopt und mit den Aussagen zweier weiterer Personen sowie einer Fahrgeschäftdurchsage verwoben. Die Kirmes, Sinnbild der Provinz.

Darkstar haben mehrere Mittzwanziger aus Huddersfield für ihr Werk interviewt. Von einer Straße, die die *locals* Gaza nennen, ist da zu hören, von einer Person, die sich selbst als »nicht materialistisch« einschätzt und vom Eigenheim träumt. Ein anderer glaubt, noch immer eine Zukunft in der Gegend zu haben, solange Familie und Freunde auch hier seien. Sicherheitsansagen im öffentlichen Raum werden ungefilterter Folklore gegenüberstellt: »Show them where you are from!« Und, seit Thatcher nicht weniger verbreitet: das ewige Mantra vom Sparen. 83 Millionen habe die Stadtverwaltung bereits eingespart, sagt eine freundliche Sprecherin im Song »Cuts«, nur weitere 69 Millionen fehlten noch zum Ziel.

Darkstar sparen schon einmal vor. Ihre Musik ist hörbar zusammengekürzt. Das Gros ist atmosphärische Stimmungsmacherei mit Keyboards, Streichern und Effekten, die die fragilen Beats einspinnen. Auch Aiden Whalleys Gesang bleibt brüchig. Songs von der Machart des frühen Hits »Aidy's Girl Is A Computer« finden sich zwar nicht auf *Foam Island*, dafür ist das Werk ein Hörspiel ohne Sendefrequenz, eine Dokumentation ohne Skript geworden. Alles, nur keine Schaumschlägerei. Am Ende dieser Platte, die mit einem dumpf-dröhnenden Ton schließt, hat man Gefühle, die keine Online-Petition bekämpfen kann.

Thomas Vorreyer

DIE GOLDENEN ZITRONEN
FLOGGING A DEAD FROG

ALTIN VILLAGE & MINE / INDIGO
(COMPILATION)

DER BÜRGERMEISTER DER NACHT
IN CHAMPAGNER-LAUNE

HAND 11 / BROKEN SILENCE
(ALBUM)

Dass sein Zeug immer psychedelischer klänge, je älter er werde, sagte Helge Schneider in einem Interview anlässlich seines 60. Geburtstags. Auch wenn man sich etwas verrenken muss, um weitere Parallelen zwischen Schneider und den Goldenen Zitronen zu finden (obwohl ...), kann man den Hang zur Psychedelik bei den Zitronen ebenfalls seit einer Weile beobachten. Vor allem bei Liveauftritten, wenn sie ihre silberfarbenen Magierumhänge schwingen und sich in ausschweifendem Krautgedaddel verlieren, während sich im Publikum garantiert ein minderjähriger Bierdosenpunk blamiert und nach »Für immer Punk« verlangt, was bei der Band verlässlich für schlechte Laune sorgt. Aber das ist eine tausendmal erzählte Geschichte.

Neu ist dagegen, dass die Goldenen Zitronen im 32. Jahr ihres Bestehens und nach elf Studioalben mit *Flogging A Dead Frog* eine Platte veröffentlichen, die kein Best-of ist und keine Werkschau, aber auch kein Album mit ausschließlich neuen Songs. Den Zitronen geht es offenbar um eine Neupositionierung ihrer selbst. Das ist nachvollziehbar nach all den Jahren, andererseits ist ihnen der Schritt vom Funpunk zum Diskurs-Antirock doch beispiellos gelungen – oder? Aber es ist nur zu begrüßen, wenn Selbstzweifel statt Großkotzigkeit das Selbstverständnis einer Band prägen.

Auf *Flogging A Dead Frog* sind englischsprachige Neubearbeitungen wichtiger Songs zu hören, etwa »If I Were A Sneaker«, das in sozusagen internationalem Gewand und zum jetzigen Zeitpunkt nochmals an Brisanz und Bedeutung gewinnt. »Fan Without Fan« identifiziert man erst allmählich als Modifikation von »Wer hier« vom jüngsten Album *Who's Bad*. Die Band spielt mit ihrem eigenen Material, hat

aber spürbar am meisten Spaß an den rein instrumentalen Stücken, die zeigen, dass die Zitronen mehr waren und sind als Produzenten politischer Parolen. Die mit ihnen gealterten Fans werden über die entfesselte Psychedelisierung und Krautisierung staunen, *just listen to* »Cause I'm Freezing« *or* »The Investor«. *Tune in* und *drop out* oder so.

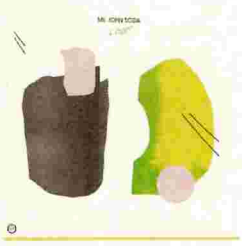
Die Fans werden über die entfesselte Psychedelisierung und Krautisierung staunen.

Von den Zitronen so manches gelernt haben Fynn Steiner und Joachim Franz Büchner, die sich ihren Bandnamen Der Bürgermeister der Nacht auch aus einem Zitronen-Song gemopst haben. Suggeriert der Albumtitel *In Champagnerlaune* spritzige Kapriziosität, klingt die Platte in erster Linie solide im Sinne eines klugen ökonomischen Umgangs mit vielen Quellen des Indiepop. Es gibt Gitarren, Synthies, Piano, Wave- und ja, auch Krautelemente, Unterstützung von den Hamburger Freundinnen Zucker und den Sternen – alles bestens, eigentlich. Leider neigt Der Bürgermeister zu unglücklicher Textgestaltung, die oft im Kalauer endet: »Ich wollte einen Berg besteigen / Aber all das Geröll / Ich wollte ein Buch lesen / Aber all das Geböll« – haha. Eine Zeile wie »Seitdem du mich berührst / Berührt mich nichts mehr« wirkt zunehmend weniger originell, je öfter man sie hört, und man möchte dem Bürgermeister raten, nach dem aktuellen Vorbild der Goldenen Zitronen mehr auf Instrumentalstücke zu bauen. Gern auch psychedelische.

Christina Mohr

MS. JOHN SODA
LOOM

MORR / INDIGO
(ALBUM)



Als ich Hecta, das neue Projekt von Kurt Wagner von Lambchop, hörte, dachte ich, dass der verdienstvolle Musiker damit sein Popunterbewusstsein bewusst zu Tage treten lässt. Hectas Album *The Diet* klingt wie Sisters Of Mercy der uninteressanteren Bombast- beziehungsweise Jim-Steinman-Produktionsphase, wie James Ray oder sogar Scooter für Hornbrillen. Aber, aber! Nun denn. Wenn bei Ms. John Soda Stefanie Böhm (Couch) und Micha Acher (The Notwist, Tied & Tickled Trio, Alien Ensemble) plus eine Menge Gäste nach jahrelanger Pause weitermachen, braucht es keine Psychoanalyse. Und das ist gut so.

Neun Jahre nach *Notes And The Like* knüpfen Böhm und Acher mit *Loom* beim wunderschönen Wort Indietronics an, das als journalistischer Genrebegriff durchaus sinnvoll ist/war und für kaum eine Band neben eben The Notwist und Lali Puna so sehr stand wie für Ms. John Soda. Die Stücke »In My Arms« und »Hero Whales« klingen wie eine angenehme Art von Biohof-Indie. Bevor wir allerdings in den berufsjugendlichen Streichelzoo spazieren, sei betont, dass die zehn Stücke auf *Loom* dafür einerseits doch zu sehr hüpfen, fiepen und neue Dinge ausprobieren und andererseits wieder zu wohltuend melancholisch sind.

Ausgeruhtheit bedeutet bei Ms. John Soda Souveränität. Ein bisschen Sicherheit, die nicht gleich Konservatismus, Spießertum oder Nostalgiemodus heißen muss, kann in all dem schwachsinnigen Weltterror nicht schaden. *Loom* ist deswegen weder Opium noch Eskapismus. Ms. John Soda machen traurig und trösten im selben Atemzug. Das an Robert Wyatt erinnernde, innehaltende Stück »Sodawaltz« läuft bei mir, während in den Fernsehnachrichten zu sehen ist, wie Kriegsflüchtlinge an Europas Grenzen mit Leuchtraketen beschossen werden (meine Mutter ist einst mit ihrer Mutter und ihrem Bruder auch geflohen), organisierte Kriminelle Kulturgüter niederreißen oder Forscher enthaupten und Idioten in Zügen um sich schießen. *Shocking.* So kann das nicht weitergehen. Wir müssen etwas tun. »Hi Fool« und »Sirens« weisen den Weg und schreiten voran, »Fall Away« bremst dann am Ende wieder aus, macht nachdenklich. »Spielt *Loom* und helft!«, denke ich mir. Gegen eine Adiaphorisierung, also Entmoralisierung, im Sinne des Soziologen Zygmunt Bauman. Oder auch gegen den etwas weniger bedrohlichen Verlust einer Utopien offerierenden Popmoderne im Sinne des Journalisten und Zeitdiagnostikers Mark Fisher. Ich werde es versuchen. Ms. John Sodas Musik bewegt mich dazu, selbst wenn sie vielleicht ganz anders gedacht war.

Christoph Jacke

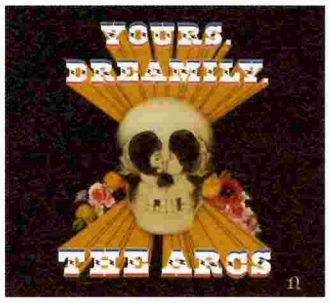
THE ARCS
YOURS, DREAMILY

WARNER BROS MUSIC / NONESUCH
(ALBUM)

Dan Auerbachs Werk folgt rückblickend einer geografischen Entwicklung. Wie einst Lewis und Clark arbeitete sich der in Ohio geborene Sohn eines Antiquitätenhändlers Schritt für Schritt, Album für Album nach Westen vor. Die ersten Stationen machten dabei dem Beruf seines Vaters alle Ehre: *The Big Come Up*, das Debüt der Black Keys, verkaufte beispielsweise 80 Jahre alte Requisiten des Mississippi-Blues mit neuem Anstrich. Doch schnell verließ Auerbach das Erbe des Flussdeltas, um sich über einen Abstecher an der Nashville-Ausgeburt des Blues musikalisch gen Kalifornien aufzumachen.

Spätestens mit dem letzten Black-Keys-Album *Turn Blue* kam Auerbach an der Pazifikküste an. Wobei »ankommen« das falsche Wort ist. Seltsam entrückt wirkten die lässigen Westcoat-Grooves, die seidigen Basslinien schienen den von Depression, Trennung und Schmerz erzählenden Texten nicht den richtigen Anzug zu bieten. Wie ein heimatloser Neuankömmling wirkte Auerbach stellenweise auf *Turn Blue*, wie einer, der die palmengesäumten Boulevards entlangfährt, sein Herz aber noch an alter Wirkungsstätte hat.

Nun stellt Auerbach The Arcs vor. Und wer von der neuen Band neuen Schub erwartet, wird schon mit den ersten Tönen enttäuscht – im Westen nichts Neues. Er wolle mit The Arcs einfach das spielen, was er an Musik mag, sagte Auerbach kürzlich. Und genau so klingt das Album: *Yours, Dreamily* ist ein buntes Sammelsurium aus Auerbachs gut 15 aktiven Jahren als Musiker und damit der logischste Nachfolger zu *Turn Blue*, den er hätte liefern können. Der Blues der frühen Jahre wird weiterhin vom sanften Bass seines Stiefbruders R'n'B ersetzt, sprich: *Yours, Dreamily* klingt eher nach den Fleetwood Mac der späten Siebziger, denn nach dem Muddy Waters auf *Electric Mud*.



Das ist gut gemacht, wurde aber auch schon hundertmal genauso gut gemacht. Allerdings wollte Auerbachs Musik nie ein Innovationsmotor sein. *Yours, Dreamily* funktioniert dann auch auf einer anderen, persönlicheren Ebene: Der spezifische Westküsten-Sound, der vor drei Jahrzehnten den obersten geschlossenen Knopf an Männerhemden sukzessive hat gen Bauchnabel wandern lassen, mag auf uns Nachgeborene zwar etwas käsig wirken, doch war er stets das Vehikel einer Gefühlswelt, die sich womöglich nicht anders verpacken lässt: der Altherrenmelancholie des Rückblicks auf schwerere, wildere Zeiten, als man sich noch Gedanken machte und Ängsten beugte. Auf *Yours, Dreamily* nimmt Auerbach nun die Rolle dieses gereiften Playboys ein, der wohlwollend die Irrungen und Wirrungen der vergangenen Jahre betrachtet. Und siehe da: Der klangliche Anzug sitzt diesmal. Auerbach ist angekommen. Und steht damit am Scheidepunkt seiner Karriere: Denn am Pazifik ist der Westen bekanntlich zu Ende.

Dennis Pohl

MUSIK ZUR ZEIT

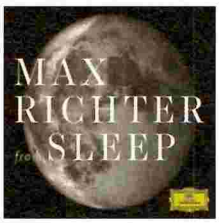
FEHLFARBEN
JOANNA NEWSOM
JOHN GRANT
DIE NERVEN
JULIA HOLTER
NAYTRONIX
NOURA MINT SEYMALI
BERNADETTE LA HENGST
YOUTH LAGOON
MS. JOHN SODA
BARBARA MORGENSTERN
KING MIDAS SOUND & FENNESZ

CD 127

ODYSHAPE

SELTEN GEHÖRTE MUSIK MIT JOACHIM ODY

1



2

Geeignet für alle mit offenen Ohren, die nichts, aber auch gar nichts schrecken kann: drei CDs mit Liveaufnahmen von Musica-Viva-Konzerten mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Die altehrwürdige Münchener Institution ist hinlänglich bekannt für ihr richtungweisendes Programm mit Neuer Musik, das auch Meilensteinen der Avantgarde Vorschub leistet, die selten aufgeführt worden oder total in Vergessenheit geraten sind. Im Gegensatz zu ähnlichen Aktivitäten von anderen öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten dokumentiert der BR seine Musica-Viva-Reihe auf Tonträger. Jetzt sind beim Label Neos auf einen Schlag drei besonders eindrucksvolle Aufnahmen erschienen: die monumentale *Symphonia: Sum Fluxæ Pretium Spei* aus der letzten Schaffensperiode des Nestors unter den amerikanischen Komponisten, ELLIOTT CARTER (1), der 2012 im Alter von 103 Jahren gestorben ist. Ein ungemein dichtes, metrisches Werk, das Carters über fast ein ganzes Jahrhundert sich hinziehende Untersuchungen der steten musikalischen Fortentwicklung exemplarisch auf den Punkt bringt. Der universale Charakter dieser Sinfonie lässt durchaus Vergleiche mit CHARLES IVES zu, weswegen es eine schöne Geste ist, ihr dessen *Robert Browning Overture* zur Seite zu stellen.

Auch die CD von WOLFGANG MITTERER offenbart gigantische Ausmaße. Aber von einem der bedeutendsten Tonkünstler Österreichs ist man nichts anderes gewohnt. Mitterer hetzt quer durch alle avantgardistischen Klischees und hat sich vor allem mit spektakulären Raumklangkonzepten einen Namen gemacht. *Crush 1–5* für Orchester, Orgel und Elektronik setzt titelgerecht mit unzähligen sprudelnden Ideen einen rigorosen Zermalmungsprozess in Gang. Eine wahrhaft monströse Bricolage. Wer danach noch Luft hat, kann sich, ganz diminuendo, am Klavierkonzert *Non-Places* der gefeierten Komponistin ISABEL MUNDRY erfreuen.

Zu guter Letzt eine Musica-Viva-Aufnahme von zwei Stücken des Kubaners JORGE E. LÓPEZ, der sich trotz abgeschlossenen Studiums und eines Kompositionsstils, der ein Substrat von Alban Berg, Ives, Messiæn und Stockhausen aufweist, als Autodidakt bezeichnet. So oder so: Sein Hornkonzert Opus 20 und seine dritte Sinfonie gestalten sich mit eigener Handschrift spannungs- und abwechslungsreich und gleiten an keiner Stelle ab in mediokre Strukturen.

Nach dieser Ladung Energie tut etwas Entspannung gut. MAX RICHTER (2), von Fans als Experte in Sachen elegischer Film-Scores geadelt, hat sich diesbezüglich etwas Besonderes ausgedacht: *Sleep*, eine mit acht Stunden Dauer der Tradition von La Monte Young und Morton Feldman verpflichtete, ausufernde Komposition, die allerdings keine hochkonzentrierte Stimmung verbreitet, sondern das Publikum im Schlaf begleiten soll – ein einziges großes Wiegenlied. Als Anregung für alle, die demnächst die »szenische« Berliner Uraufführung schlummernd in eigens aufgestellten Betten miterleben wollen, gibt es fürs Erste eine einstündige CD-Version (Deutsche Grammophon) mit Extrakten des Werks für den Wachzustand. Die präsentiert sich, wie sich so ein Werk eben präsentieren muss: Stehende, sanft zirkulierende Modulationen von Sopranstimme, Keyboards und Streichquartett lullen gemächlich ein. Nein, deswegen muss man sich nicht zum Sleep-in-Happening verabreden. Aber vielleicht ist es ganz reizvoll, in der Acht-Stunden-Langversion die sedierende Wirkung persönlich zu testen und herauszufinden, welche Träume sich anhand dieses Lullabys einstellen mögen. Um dann genervt die Prozedur vorzeitig abzubrechen – und Musik aufzulegen, die einem garantiert den Schlaf raubt.

SANDY ALEX G
BEACH MUSIC

DOMINO / ROUGH TRADE
(ALBUM)

In den Momenten, in denen Sandy Alex Gs Gesang plötzlich zu einem Flüstern abebbt, fragt man sich unwillkürlich, ob dies künstlerische Gründe hat. Oder ob er womöglich nur auf seine Nachbarn Rücksicht nimmt. Obwohl sein siebtes Werk erstmals bei einem größeren Label erscheint, hat der junge Singer-Songwriter aus Philadelphia *Beach Music* genau wie seine vorherigen Werke im eigenen Schlafzimmer mit billigem, digitalem Equipment aufgenommen. Ein durchaus nachvollziehbarer Schritt, da es gerade diese kauzige Eigenbrötelei war, die dem Vorgänger *DSU* im letzten Jahr einen beachtlichen Erfolg bescherte und seine Bandcamp-Seite in eine Fundgrube für charmanten DIY-Pop verwandelte.

Genau wie die Frage nach den hellhörigen Nachbarn kann auch jene, ob der 22-Jährige nun besonders naiv oder vielmehr besonders clever für sein Alter ist, nicht genau beantwortet werden. Vermutlich stimmt beides, denn einerseits spielt Alex Giannascoli vor allem bei seiner Stimme gerne mit Effekten und lässt so das Finale von »Bug« einen ausgelassenen Streifenhörnchenchor trällern. Andererseits folgt mit »Thorns« ein trauriger Walzer, bei dem nicht nur Gesang und Melodieführung frappierend an Elliott Smith erinnern, sondern auch die schlichte Schönheit des Songwritings.

Die Frage, ob der 22-Jährige besonders naiv oder besonders clever für sein Alter ist, kann nicht beantwortet werden.

Auf ein kleines Zugeständnis hat sich der überzeugte Einzelgänger dann aber doch eingelassen und die Aufnahmen erstmals von Jake Portrait, der hauptberuflich bei Unknown Mortal Orchestra Bass spielt, abmischen lassen. Zusammen mit der stilistischen Vielfalt und dem Facettenreichtum sorgt dieser etwas detailliertere Klang dafür, dass *Beach Music* das bisher beste Album des jungen Musikers ist. »Kicker« erinnert an den Indierock von Built To Spill,

während »In Love« dank klagender Trompete und Besenschlagzeug die Eleganz einer klassischen Jazz-Ballade ausstrahlt – wäre da nicht der etwas ulkige, nölende Gesang. Ausgerechnet beim sanften Dreampop von »Salt« klöppelt der Drumcomputer unablässig ein Fill-in, das auch direkt aus Phil Collins' »In The Air Tonight« stammen könnte, und die Seltsamkeit »Station« braucht zwei Minuten, bis sich aus Stimmengewirr und vogelfreiem Schlagzeug langsam eine Melodie schält. Vor allem »Ready« mit seinem aufwändigen Arrangement und der üppigen Instrumentierung deutet dabei an, wohin die Reise für Sandy Alex G gehen könnte, wenn er sich in Zukunft in ein richtiges Studio traut und den einen oder anderen Musiker einlädt.

Daniel Welsch

NAYTRONIX
MISTER DIVINE

CITY SLANG / UNIVERSAL
(ALBUM)

Sandstrand, Möwen, türkisfarbenes Wasser. Mit dem Videoclip zu »Mister Divine« spiegelt Nate Brenner die Ästhetik von Naytronix ziemlich genau wider: Sommerbilder in übersättigten Farben, völlig verzerrt und überlagert von scheckigen Bildstörungen. Brenner hat eine weiche Stimme, die vollkommen sonnendurchwärmt wirkt. Wenn er damit zur ersten Strophe ansetzt, könnte man an den leicht gepuderten Songwriterpop von José Gonzalez denken. Eine Assoziation, die zum Glück schnell vom Klirren einer Gameboy-artigen Synthesizerfigur beiseite gewischt wird wie von einem Weckruf: Wir haben es hier immer noch mit einem Mitglied der Tune-Yards zu tun, weswegen Nate Brenner uns auch solo mit vielfältigsten Samples und Geräuschen überschwemmt.

Brenner wohnt in Oakland, Kalifornien und erweiterte 2010 die Besetzung der Tune-Yards, die bis dahin ein Soloprojekt von Merrill Garbus gewesen waren. Dort spielt Brenner Bass und Synthesizer und arbeitet zusätzlich an verschiedenen Nebenprojekten. Naytronix klingt viel organischer als seine andere Band, es gibt seidige Bassläufe, wattierte Afrorhythmen, jazzy getuschtes Schlagzeug, assoziatives Gitarrenspiel. Man kann sich schön in diese Musik reinlegen, wie in eine Hängematte, die noch zu sehr wackelt, als dass man sofort einschlafen würde.

»Starting Over« erinnert mit einem Uralt-Hip-Hop-Sample ein bisschen an DJ Shadow, und auch das in den übrigen Songs ziemlich stoisch durchtackernde Metronom hat etwas vom selben ironischen Sample-Gestus. Brenner hat außerdem einen Fetisch für nostalgische, spacige Synthesizer, aus denen er, wie sich 2012 auf seinem Debüt *Dirty Glow* zeigte, großartige Dinge entwickeln kann. Da gab es funkig psychedelischen Afrobeat, der oft von filzigen Synths und Brenners heller Stimme geerdet wurde. Man muss sich nur den Song »In The Summer« anhören: windschiefe Gitarren, leiernde Keyboards, ein unglaublich dynamisierendes Schlagzeug und Brenner, der wiederholt: »In the summer, summer, summer, things happen so slow.« Acid-Sprengsel, wummernder Bass, umwerfende Stimmung.

Auf *Mister Divine* gibt es nichts ähnlich Zwingendes mehr. Das Album ist nicht richtig stimmig, zerfällt in seine Einzelteile. Weil Brenner den Fokus so sehr auf einzelne Overdubs und Experimente legt, implodiert *Mister Divine* letzten Endes unter dem Gewicht seiner eigenen Ambitionen. Ein bisschen mehr Hängematte hätte *Mister Divine* wohl gar nicht geschadet.

Lisa Forster

COCOROSIE
HEARTACHE CITY

EIGENVERÖFFENTLICHUNG
(ALBUM)

Zeit ist kreisförmig, zumindest im Universum von CocoRosie. Anfang des Jahres 2015 haben Sierra und Bianca Casady alte Kisten voller Verkleidungen durchwühlt und den Appeal ihres ersten Albums *La Maison De Mon Rêve* nochmals herausgefischt. Selbstlimitierung nennen sie das, dieses Zurück zu analoger Instrumentierung und Vierspur-Ansatz. Man könnte es auch als nostalgische Überstrapazierung bezeichnen.

Das Hantieren mit Spielzeug und Kindheitserinnerungen klingt diesmal unmittelbarer, zarter und fragiler als zuletzt. Möglicherweise ist den Schwestern die *artiness* von *Tales Of A Grass Widow* (2013) etwas zu viel geworden angesichts ihrer vielfachen außermusikalischen Betätigungen wie Tanztheaterproduktionen oder Auftritten als Videokünstlerinnen. Als Avantgarde lässt sich *Heartache City* in seiner inhärenten Rückwärtsgewandtheit jedenfalls nicht mehr so recht bezeichnen. Statt der charmanten Waldschrathaftigkeit sind Clown-Schmollmünder der neueste V-Effekt in Hause Casady.

Aufgenommen haben die Casadys die zehn Songs von *Heartache City* in ihrem eigenen Studio in Südfrankreich. *Teen-romance-nostalgic*-stimmungsverstärkend wirkte ein Aufenthalt in Buenos Aires, wo letzte Schliffe am

Album vorgenommen sowie in einer großangekündigten Aktion 30 einheimische Mädchen für ein Video gecastet wurden. Harmlosigkeit und Niedlichkeit bieten weiterhin ein optimales Deckmäntelchen für Weirdo-Anspielungen und kulturelle Aneignung – und die nach wie vor nicht gerade geringe Anfeindung gegen CocoRosie ist Beweis genug, dass auch Menschen, die weniger zwischen den Zeilen zu lesen fähig sind, sich brüskiert oder gar in ihrer Geschlechterrolle bedroht fühlen.

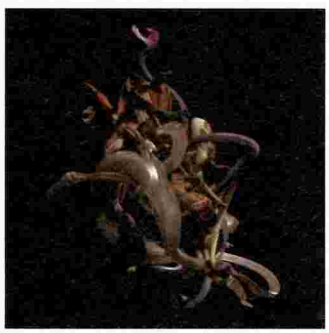
Clown-Schmollmünder sind der neueste V-Effekt im Hause Casady.

Im Vergleich zu 2004, dem Veröffentlichungsjahr ihres Debütalbums, positionieren sich die Schwestern inzwischen deutlicher auf der feministischen Seite, was sich unter anderem in Bianca Casadys Mitarbeit am Magazin *Girls Against God* manifestiert. Die Metaphorik ihrer Lyrics bewegt sich aber in einer schwurbeligen Grauzone zwischen Ernsthaftigkeit und eindeutigem too much: »Even though red is not your color / I'll dress you in feathers / And fly you in the windy weather / Like a child bird marooned / On an island of cats.«

Annika Reith

VARIOUS
MYKKI BLANCO PRESENTS C-ORE

DOGFOOD MUSIC GROUP / !K7
(COMPILATION)



Alle Welt wartet auf *Michael*. So soll das lang angekündigte »echte« Debütalbum von Michael David Quattlebaum Jr. alias Mykki Blanco heißen. Doch der profiliert sich vorerst lieber als Labelgründer. Seine Dogfood Music Group ist kein Prokrastinationsobjekt oder Nebenschauplatz, vielmehr befand sich der Rapper und Performer – man kann ihn hier grammatisch männlich adressieren, Blanco ließ durch seine Pressestelle verkünden, dass er momentan in der maskulinen Form agiert – in einer Krise, nachdem er vor einigen Monaten öffentlich machte, dass er seit 2011 HIV-positiv ist. Blanco befürchtete aufgrund einiger Äußerungen in sozialen Netzwerken, dass sein Bekenntnis die Leute polarisieren könnte, dass niemand mehr Interesse an seiner Musik haben würde, sondern nur noch an seinem gesundheitlichen Zustand.

Doch Blanco transformierte Angst in Energie. Zunächst beschloss er, investigativer Journalist zu werden (wie *Michael* ist dieses Projekt derzeit aufgeschoben), um dann ein Label zu gründen, das queeren Künstlerinnen eine Plattform bieten soll – weg vom Ego-Tripping in verschiedenen Inkarnationen, hin zum Networking. Blanco will nach eigenen Angaben die talentierten Leute aus »den dunklen Ecken von Soundcloud« herausholen und verlässt sich beim Signing in erster Linie auf seinen guten Geschmack.

Mykki Blanco presents C-ORE ist keines der von Blanco geliebten Mixtapes (siehe *Gay Dog Food* aus dem vergangenen Jahr), kommt dieser Form aber ziemlich nahe. Die erste Veröffentlichung der Dogfood Music Group ist inspiriert von Epitaphs *Punk-O-Rama*-Compilations und versammelt neben Blanco selbst drei weitere befreundete queere Künstler, die jeweils mehrere Tracks beisteuern: Yves Tumor (a.k.a. Sean Bowie), Psychoegyptian (a.k.a. Devin Kyle Cuthbertson a.k.a. Hola Zygote) und Violence (a.k.a. Palmtrees Caprisun). Dass nur biologisch männliche Acts vertreten sind, sei Zufall, betont Blanco, künftig dürfe man auch mit schwedischen Rapperinnen und chinesischen Kids aus NYC rechnen. Die vier diesmal Beteiligten stehen für spektakuläre multimediale Shows, explizite Lyrics und die Konterkarierung dessen, was die Öffentlichkeit üblicherweise von schwarzen Künstlern erwartet. Blanco ärgert es maßlos, dass deren Musik mit Soul, R'n'B und HipHop gleichgesetzt wird, und nennt Riot-Grrrlism, Punk und Techno als seine wichtigsten Einflüsse – »freak shit«, wie er sagt. Deswegen ist *C-ORE* auch alles andere als ein klischeehaftes Black-Music-Album.

Blanco transformierte Angst in Energie.

»This Is Going To Be Disgusting, Unholy, And Pleasurable«, raunt Violence im gleichnamigen Opener. Dunkle, kalte Industrial- und Noise-Sounds dominieren die Tracks, dazu erklingen verzerrte Stimmen, hammerharter, technofizierter Grime mit Punk- und Hardcore-Ausbrüchen. »Histrionic II« von Violence ist ein lärmendes Gewitter aus Kreissägen auf Blech, dessen zerfetzten Metallfaden er in »Histrionic III / Skunk Of The Earth« wieder aufnimmt und um ghulige Geisterstimmen erweitert; Yves Tumors Tracks sind vergleichsweise zugänglich, doch den freundlichen schwarzen Knuddelbär gibt auf *C-ORE* keiner. Die Lyrics drehen sich um Drogen, Sex, Politik und treiben den Stachel tief ins gemarterte Fleisch. In Kürze will die *C-ORE*-Truppe gemeinsam auf Tour gehen – *be prepared for unholy pleasurable freak shit!*

Christina Mohr

HARMONIA
COMPLETE WORKS

GRÖNLAND / ROUGH TRADE
(BOX-SET)

QLUSTER
TASTEN

BUREAU B / INDIGO
(ALBUM)

MUELLER ROEDELIUS
IMAGORI

GRÖNLAND / ROUGH TRADE
(ALBUM)

ROEDELIUS & MURAGLIA
UBI BENE

PASSUS / CARGO
(ALBUM)

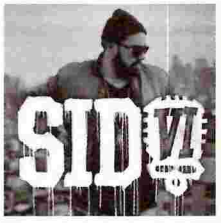
Krautrock scheiterte schön. Zuerst wurde Talarmuff gegen kosmische Staubpartikel eingetauscht, man stellte das Deutschsein in Frage, suchte neue Identitäten. Dann kamen Kraftwerk, schnitten die Haare wieder ab und machten die Autobahnen befahrbar, als wäre nichts passiert. Krautrock blieb im kollektiven Gedächtnis verankert, unterlag aber einem Schweinezyklus: Wieder und wieder wuchs die Nachfrage, das Angebot stolperte hinterher. Bis vor wenigen

PUNCHZEILEN

RAP MIT
MARCUS STAIGER

1

2



3

Wow. Das ist wack. Deutscher Reggæ war immer schon, sagen wir mal: speziell, und ich konnte mich nie wirklich damit anfreunden. Da gab es Jah-Anhänger, weiße Jungs mit langen verfilzten Haaren und vor allem jede Menge Kiffer. Irgendwie ging es immer darum, *irie* zu sein und einen gewissen Vibe zu catchen, den ich nie gecatcht habe und nun auch bei *Kopf, Stein, Pflaster* (Springstoff), dem neuen Album des BERLIN BOOM ORCHESTRA (1), nicht erwische. Und das, obwohl mir die bläserlastige Musik durchaus gefällt, schließlich bin ich Ska- und Rocksteady-Fan. Wenn Sprechsinger Filou einmal nicht sprechsingt, wie bei den Remixen »Slow Dub« und »Dubby Lan«, könnte ich mir das stundenlang anhören. Leider reißt der junge Mann mit seinen besserwisserischen Texten vorne alles ein, was die Band hinten aufbaut.

Schon das erste Lied richtet sich gegen Menschen wie mich, denen Filou zuruft, dass wir doch gehen könnten, wenn es uns nicht gefällt, schließlich sei das ein freies Land. Frei nach Marc-Uwe Kling möchte ich das an dieser Stelle stark bezweifeln, doch darum geht es hier nicht. Es geht um Filou, und der lässt uns wissen, dass er es nicht eilig hat im Leben und, obwohl er sich gegen die Legalisierung von Sinsemilla ausspricht, hie und da gerne einen durchzieht, in Maßen, *straight* als Genussmittel – geht's noch braver? Als Stilmittel kommen jede Menge wacke Reime an den Start, wobei mich im Song »Mörder« die Frage »Was war mit Oury Jalloh eigentlich lohohos?« ernsthaft verwirrt. Schließlich wurde der Mann aus Sierra Leone höchstwahrscheinlich von Polizisten auf einer Dessauer Polizeiwache bei lebendigem Leib verbrannt, und Filou fragt nach ihm, wie man Jungs nach einer Schubserei auf dem Schulhof fragt: »Sagt mal, was war hier eigentlich los?« Verstörend.

Ebenfalls verstörend ist das Intro der EP, mit der sich ONYX (2) zurückmelden. In Anlehnung an das Muhammad-Ali-Zitat, dass er nicht gegen den Vietcong kämpfen werde, da der Vietcong ihn niemals »nigga« genannt habe, erklären die New Yorker Schreihälse, dass sie kein Problem mit ISIS hätten. Dafür haben sie eins mit der amerikanischen Polizei, was nach den Ereignissen der letzten Zeit nicht allzu verwunderlich ist. Trotz allem wünscht man sich als Rap-Fan doch, dass so eine Kritik etwas eloquenter vorgebracht würde. Onyx waren immer dafür bekannt, dass sie ihre Texte mit bloßen Zähnen aus rohem Stein herausbissen, doch auf *Against All Authorities* (Goon Musick) wirken sie mittlerweile ein bisschen alt und angestaubt. Da helfen auch die Beats der Snowgoons nicht, die 2014 schon das Album *#wakedafucup* produziert haben.

Wahrscheinlich hat die EP in den USA ohnehin niemand wahrgenommen, denn Onyx gehören zu den amerikanischen Rap-Künstlern, die ähnlich wie europäische Fußballstars in Japan nur noch in Übersee auf eine Art Vintage-Interesse stoßen. Verständlicherweise. Denn relevant ist das, was sie mit dieser EP abgeliefert haben, trotz der Dringlichkeit des Themas nicht. Schade.

Bei SIDO (3) bin ich mir über die Relevanz seines Schaffens dagegen nicht wirklich im Klaren. Man könnte behaupten, dass sein Haltbarkeitsdatum so langsam abläuft, aber er schafft es auch immer wieder, einen Hit zu landen. Welcher Song das auf dem Album *VI* (Urban) sein soll, lässt sich allerdings schwer sagen, denn auf eine Kinderchorhymne wie »Augen auf« hat der Junge von der Straße diesmal verzichtet. Nicht verzichtet hat er auf die moralische Schlagseite in seinen Texten, mit denen er der nachwachsenden Generation zu Leibe rückt. Ganz gruselig wird das, wenn er im Outro zum Stück »Zu wahr« erklärt, er hoffe, dass uns der Song zum Nachdenken bringe, und wir sollten doch alle versuchen, bessere Menschen zu werden.

Überhaupt: Wenn man nur will, kann man alles schaffen. Also verändere dich! Diese Botschaft empfinde ich angesichts der herrschenden Verhältnisse, in denen sich mancher abmühen kann, wie sehr er will, und trotzdem auf keinen grünen Zweig kommt, als ärgerlich. Dennoch kann ich mich bei Sido nie entscheiden, ob ich ihn jetzt ganz okay, gut oder richtig scheiße finden soll. Manche Songs gehen direkt ins Ohr, und der Track über die Sorgen der Reichen ist witzig. Ich sehe, dass er es ernst meint und nur Gutes will. Dann stößt mich aber dieser moralisierende Zeigefinger wieder zurück, und ich denke: Was für ein Spießer! Überlegungen, die Sido egal sein dürften. Er selbst hat offensichtlich Spaß an der eigenen Musik. Und das wiederum ist bemerkenswert: Bei Album Nummer sechs noch so begeistert zu klingen – das schafft nicht jeder.

Jahren: Labels wie Grönland oder Bureau B wühlten tief in den Archiven aufregenderer Zeiten und erkundeten die aufregenderen Seitenpfade der Gegenwart. Viele Nutznießer ihrer Arbeit sind jedoch verstorben. Conrad Schnitzler etwa 2011, Dieter Moebius im Juli dieses Jahres. Hans-Joachim Roedelius aber, immer schon Kurzhaarträger, lebt und ist aktiv wie je.

Zwei Tage, nachdem Moebius' Tod publik wurde, kündigte Grönland eine umfassende Werkschau von Harmonia an, Roedelius' und Moebius' gemeinsames Projekt mit Neu!-Gitarrist Michael Rother. *Complete Works* versammelt neben den beiden Studioalben der Band ein 2007 veröffentlichtes Live-Album mit Aufnahmen von 1974, die Brian-Eno-Kollaborationen von der 1997 nachgereichten Compilation *Tracks & Traces* sowie unveröffentlichte Live-Aufnahmen und Studiojams aus dem niedersächsischen Forst, wo sich Harmonia fernab kultureller Ballungsräume ein neues Zuhause für neue Identitäten suchten. Braucht es aber das Bonusmaterial oder das im Box-Set enthaltene Pop-up-Modell des Anwesens, in welchem sich die drei zum Teil gemeinsam mit Eno einquartierten, wirklich? Harmonias größte Gesten waren doch eigentlich immer die kleinen, eleganten. Schimmernder (Proto-)Ambient, minimalistischer Freundlichkeitsrock.

Vom ebenso vielseitigen wie in sich geschlossenen Werk Harmonias ziehen sich eine Vielzahl von *Life Lines* (so der Name eines Roedelius gewidmeten, dreitägigen Festivals in

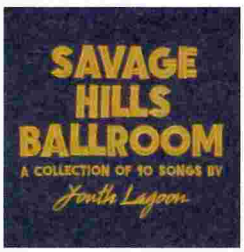
Berlin im September 2015) zu Roedelius' jetzigen Projekten. Die Neugier nach dem Möglichen ist geblieben. Im Zentrum steht mittlerweile das Klavier, das der 80-Jährige von verschiedenen Perspektiven aus angeht. Auf dem doppeldeutig betitelten Album *Tasten* von Qluster verteilen sich die von Roedelius, Armin Metz und Onnen Bock erzeugten Pianotupfer scheinbar wahllos durch den Raum und über die Zeitachse. Mondschein-Lullabies für Minimal-Fans, wohlklingend und unaufgeregt.

Anders Roedelius' Kollaborationen mit einerseits Christoph H. Müller und andererseits Leon Muraglia. *Imagori* verwendet Live-Instrumentierung wie die japanische Falttechnik, nach der die Platte anagrammatisch benannt wurde: Müller und Roedelius machen rhythmische Kontraste zwischen Beats und Melodien auf, um sie schlussendlich zusammenwachsen zu lassen. *Ubi Bene* hingegen zielt auf Vielfältigkeit: Mal rattern Drum-Machines, mal knuspert die Elektronik, immer wieder ziehen verhuschte Klaviertöne über weite, weiche Flächen. Die wiegen so sanft auf und ab wie die Nachfrage für Krautrock, dieses schön gescheiterte Projekt, das Roedelius sich zur Lebensaufgabe gemacht hat.

Kristoffer Cornils

YOUTH LAGOON
SAVAGE HILLS BALLROOM

FAT POSSUM / PIAS COOPERATIVE / ROUGH TRADE
(ALBUM)



Selbst das beste Fort aus Kissen und Decken kann die Realität nicht ewig aus dem eigenen Schlafzimmer fernhalten. Zwei Alben lang hielt das Bollwerk von Trevor Powers, der als Youth Lagoon kindlich-verspielten, aber enorm cleveren Neo-Psychedelia-Pop zusammenschusterte. »You'll never die, you'll never die«, trällerte der 26-Jährige aus Boise, Idaho auf seinem letzten Album *Wondrous Bughouse* mit so viel Inbrunst, dass man ihm glauben musste. Dann riss der Tod eines Freundes Powers aus seinen eskapistischen Schwelgereien. Und so beginnt das neue Album *Savage Hills Ballroom* mit dem klagenden »Officer Telephone«, das sich nach zaghaftem Beginn zu einem ungewohnt brachialen Finale auftürmt: »I've yelled your name through fields alone / All I want is for you to come home.«

Doch es braucht gar nicht erst solche Tragödien, um den Träumereien ein Ende zu setzen. Das schafft auch der ganz gewöhnliche Alltagstrott. »And we kiss again / And we sleep again / And computer again / And computer again«, lamentiert Trevor bei »Again«, das dank des minimalistischen Beats mit wummerndem Bass wie Youth Lagoons verquere Vorstellung von HipHop klingt – zumindest solange man die kurzen kammermusikalischen Intermezzi ignoriert. Überhaupt wirkt *Savage Hills Ballroom* mit Streicher- und Bläserarrangements zugleich opulenter und reduzierter als sein Vorgänger, weil es auf den ausgiebigen Gebrauch von Hall und anderen Effekten verzichtet, der bei *Wondrous Bughouse* für das verwaschene, zerfließende Gesamtbild sorgte.

Auch wenn Trevor Powers auf *Savage Hills Ballroom* nun häufiger aus seiner Kissenburg herausspäht, bleibt er zum Glück im Herzen ein Traumtänzer, der zwar über Polizeigewalt und den Drogenmissbrauch seines Onkels singt, jedoch immer mit goldenem Lippenstift auf den Schmolllippen. Seine zittrige, manchmal fast quengelnde Stimme erinnert dabei an ein Kleinkind, das vom Donner unsanft geweckt wurde. Und so beendet er konsequent beide Hälften seines dritten Albums mit instrumentalen Schlafliedern. Zurück ins Fort!

Daniel Welsch

SHE HAS A COLD, COLD HEART
SHE HAS A COLD, COLD HEART

AENTITAINMENT
(ALBUM)

Die These, dass im frühen Techno Deutschlands der Punk der Achtzigerjahre seinen Wiedergänger fand, ist nicht abwegig. Westbam und Dr. Motte etwa waren dieser Lesart nach nicht nur einmal Geniale Dilletanten, Hinweise darauf finden sich dieser Tage im Kino wie im Museum. Solche Verästelungen gibt es in der populären Kultur immer wieder: Impulse, Verweise, Zitate, Fortsetzungen und Transfers, die in ihren Resultaten zunächst ganz anders klingen als die Energien, die sie anzapfen.

Hört und sieht man sich etwa das Debütalbum des in Enschede lebenden Künstlers Elias Lichtblick alias She Has A Cold, Cold Heart an, käme man, auch wenn ein Verdacht zaghaft anklopft, wohl nicht ohne Weiteres darauf, wo hier der Bezugspunkt liegt. Obwohl ja Fährten gelegt werden: Der Projektname bezieht sich auf ein Stück der End-Neunziger-Screamo-Band Orchid, das so gar nicht an die wabernden Klänge erinnert, die sich auf den 13 homogenen, Noise- und Doom-verwandten Miniaturen breitmachen, die Lichtblick hier entwickelt. Die Musik ist synthetisch, die Tasten sind immer durchgedrückt, es gibt keine Breaks. Folgt man der Orchid-Fährte, finden sich in den per Hand ohne Programmierung eingespielten Songs weitere Verweise auf denselben Zeitraum. Das Album ist, weit im Hintergrund, komplett unterlegt vom kratzenden Sample einer alten Bessie-Smith-Platte, es hat keinen Titel, auch die Stücke sind allesamt »Untitled«. Eine Band im Radius von Orchid hat das vor über 20 Jahren genau so gehandhabt, mit Bessie Smith, ohne Titel und in der damit einhergehenden Flüchtigkeit irgendwie vollkommen ungreifbar: Indian Summer. Das Album von She Has A Cold, Cold Heart klingt anders, folgt aber derselben Struktur: Repetition mit leichten Verschiebungen. Der Tod des Musikers wird zur Geburt des Hörers. Die Songs sind in einer Weise aufgebaut, die es jedem selbst überlässt, in welchem Takt mit dem Kopf genickt wird. Wie beim Schrei-Emo der Neunzigerjahre.

Wir finden also ein ähnliches Prinzip: Gingen Ideen von Punk einst in technoide Gefilde über, steigt der Screamo aus dem letzten Jahrhundert hier in ganz eigenem Dress aus der Asche. Die Synthesizer und dezenten Drumcomputer passen dabei gut ins Jahr 2015, verbinden die alte mit der neuen Nische, nehmen Platz neben John Carpenter, Drokk oder Viet Cong und deren Anleihen an Exploitationfilme aus den Achtzigern. Das starke Cover ziert passend die Sci-Fi-Trash-Ikone Catherine Mary Stewart. Ist das gar die mit dem kalten, kalten Herz?

Hendrik Otremba

RUDIMENTAL
WE THE GENERATION

ASYLUM / WARNER
(ALBUM)

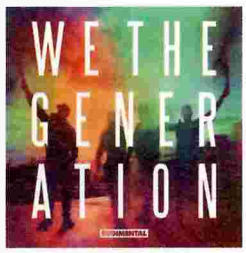
DISCLOSURE
CARACAL

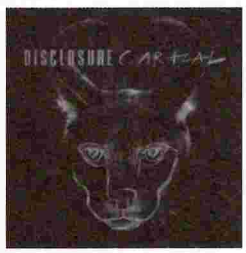
ISLAND / UNIVERSAL
(ALBUM)

Rudimental und Disclosure dominieren den UK-Dance-Pop der 2010er-Jahre. Erstere stammen aus dem Londoner Stadtteil Hackney und sind weitgehend ein britisches und australisches Phänomen, vielleicht weil ihre Drum'n'Bass-Grooves für das ganz breite globale Publikum zu schroff sind. Ihre zielsicheren Nummer-eins-Hits »Feel The Love« (2012) und »Waiting All Night« (2013) verwandelten Niedergeschlagenheit und Einsamkeit in beseelte Lebensfreude. Das war nur ein Grund, warum die BBC Rudimental zum besten Festival-Act 2013 wählte: Mit seinen vielen Instrumenten, Gastsängerinnen und eklektischen Stilbrüchen ist das Quartett eine mitreißende Showband, die emotionale Widersprüche allzu harmonisch und rückstandsfrei auflöst.

Disclosure aus Surrey bewegen sich ebenfalls im Spannungsfeld von Club und Pop, verorten sich darin aber ganz anders. Wo Rudimental mehr als alles andere *uplifting* und positiv klingen, sind Disclosure trotz ihrer Radiotauglichkeit im Grunde Puristen. Ihre Leidenschaft gilt 2Step, einem eigentlich randständigen Clubsound, der amerikanischen Garage House mit den Basslines der

britischen, am Reggae geschulten Tanzmusik kombiniert. Disclosures Pointe lag bisher darin, dass die poppigen, charmanten Vocals nur bedingt vom aufgekratzten Beat unterstützt wurden, ja vielmehr mit ihm ringen mussten. Es ist mutig und ungewöhnlich, diesen Sound als Ausgangspunkt für einen Popmasterplan zu wählen. Statt bloß die Energie der Nacht abzugreifen, wird der Gegensatz von Feierlaune und individuellem Erleben thematisiert. Disclosures Popverständnis verfolgt dabei einen britischen, zurückgenommenen Ton, der für große Gefühle nicht zwangsläufig riesengroße Formen braucht.





Wie reagieren beide Acts nun mit ihren neuen Alben auf den Erfolg (abgesehen von ausufernden *Who-is-who*-Gästelisten)? Rudimental lassen den Seelenstriptease mit Kirchenglocken und dicken Basslines hinter sich. Sie fangen auf *We The Generation* ambivalentere Emotionen ein, indem sie ihre stilistische Offenheit radikal weitertreiben. »Foreign World« ist eine Hommage an Amy Winehouses oldschooliges Soul-Verständnis, »Go Far« erinnert an Fleetwood Macs satte Riffs, bei »Bloodstream« fischen Rudimental in den folkigen Gewässern von Mumford & Sons, »Treading On Water« ist eine schmachtende R'n'B Hymne, »Needn't Speak« verfolgt abgeklärten Jazz auf der Linie Nina Simones, explosiver P-Funk (»New Day«) wird von niemand Geringerem als Bobby Womack präsentiert, entrückter Ragga (»System«) von Bob-Marley-Weggefährte Max Romeo. Kurz: ein überzeugendes Großkaufhauskettensortiment.

Disclosure kommen mit dem neuen, erweiterten Rahmen weniger gut klar. Die große Überraschung von *Caracal* liegt darin, dass die kribbeligen, überschäumenden Grooves fast verschwunden sind. Das Duo klingt jetzt viel ruhiger und housiger. Eine Sehnsucht nach Stille und Leere zieht sich durch das Album. Diese Gefühle tragen die Tracks, erzeugen aber zu wenig Energie, um mit den Stimmen zu kommunizieren: Zu »Nocturnal« etwa, bei dem The Weeknd ungebrochen und ohne Augenzwinkern Selbstzeugnis ablegt, können Disclosure keine angemessene Gegenkraft aufbauen. So sind die ruhigeren Songs die stärkeren, wie das von Miguel gesungene »Good Intentions«. Es handelt von nagenden, (selbst)zerstörerischen Minderwertigkeitsgefühlen.

Alexis Waltz

HELEN
THE ORIGINAL FACES

KRANKY / CARGO
(ALBUM)

Ein Geständnis zu Beginn: Mir hat sich die Begeisterung für die Dream-Pop-Celebrities Beach House, die unter erhöhter Aufmerksamkeit gerade ihr jüngstes Album veröffentlichten, nie so richtig erschlossen. Ich fand ihre Musik und ihre Ästhetik nie schlecht. Sie ließ mich einfach ziemlich kalt. Ich war froh, wenn sie auf einer Party im Hintergrund lief. Oder beim Texteschreiben auf Kopfhörern. Sie rauschte dann angenehm an mir vorbei.

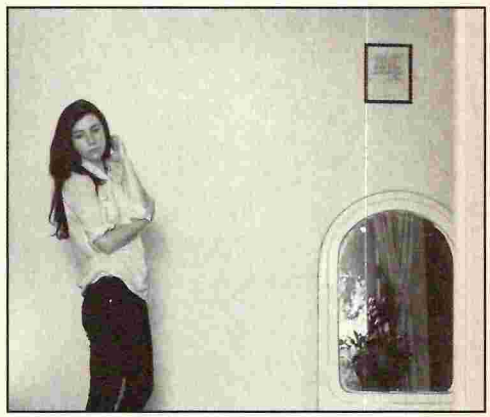
Jetzt höre ich Helen, ein Dream-Pop-Projekt bestehend aus Liz Harris, Jed Bindeman und Scott Simmons, und ich glaube besser zu verstehen, worin der Reiz des etwas weggetretenen Genres besteht. Helen hat mich interessiert, weil Liz Harris ansonsten seit Jahren unter dem Namen Grouper eine sehr intime und meist großartige Mischung aus Ambient und Folk spielt. Ihr letztes Album *Ruins* war sehr reduziert, wurde größtenteils auf dem Klavier eingespielt, Drones, Brummen und Störgeräusche fehlten. Das machte die Musik sehr intim. Aber auch etwas zu einschmeichelnd.

Helen ist mindestens einen Schritt weg von der Grouper-Ästhetik, aber das Debütalbum *The Original Faces* ist vor allem in seiner vordergründigen Unscheinbarkeit eine sehr schöne Platte. Sie ist voll von einfachen, postpunkigen Bassläufen, dem flächigen, einnehmenden, immer wieder zerstäubenden Gesang von Liz Harris und verbreitet eine nostalgische Lo-Fi-Atmosphäre, die man der Band einfach nicht übelnehmen kann. Mit Grouper verbindet Helen ein ähnlich reduzierter Antritt, auch sie haben bestimmt keinen Bock, den ganzen Abend im Mittelpunkt zu stehen. Aber dem Seelenstriptease Groupers haben Helen manchmal ein bisschen Surfrock-Leichtigkeit voraus, so wie im gut gelaunten Song »Allison«.

Manchmal wirkt *The Original Faces* auch, als würden Boards Of Canada nun ätherische Gitarrenmusik machen. Der Sound dieser Gitarren ist großartig ausgefallen, ein sanftes Brummen, sehr warm. Schon wenn das Eröffnungsstück »Ryder« *out of tune* beginnt und nach einer Minute die sanfteste Aggression verbreitet, die man sich von einer verzerrten Gitarre vorzustellen vermag, ist es um mich geschehen. Das rauscht nicht vorbei, es berauscht.

Nicklas Baschek

JULIA HOLTER



DAS NEUE ALBUM

HAVE YOU IN MY WILDERNESS

OUT NOW
CD / LP / DLD

LIVE

28.10.2015
MÜNCHEN
KAMMERSPIELE

29.10.2015
FRANKFURT
BROTFABRIK

30.10.2015
HAMBURG
UEBEL & GEFÄHRLICH

05.11.2015
BERLIN
BERGHAIN

dominorecordco.de
facebook.com/dominodeutschland
twitter.com/dominorecordsde

Domino

80 JAHRE TERRY RILEY
BOCHUM, RUHRTRIENNALE, 29.08.2015

WENIGE WORTE, WENIGE NOTEN

Mouse On Mars, Tyondai Braxton und Sonic Robots
Foto: Marcus Simaitis

Text Tim Caspar Boehme

Wer hätte gedacht, dass ein bärtiger Hippie mit Vorliebe für indische Gesangstechniken zum Idol für adrette Popmusiker und stilbewusste Techno-Produzenten werden könnte? Terry Riley ist genau das gelungen. Der Mitbegründer der Minimal Music wurde insbesondere für ein Werk berühmt, dessen Titel längst zum geflügelten Wort der modernen Musik avanciert ist und das einfach so heißt, wie seine Grundtonart: »In C«. Musiker unterschiedlichster Herkunft haben dieses Stück seitdem aufgeführt, von Ensembles für Neue Musik über das Elektronik-Duo Zignorii++ bis zu den japanischen Psychedelic-Anarchisten Acid Mothers Temple & The Flying Paraiso U.F.O.

Rileys 80. Geburtstag in diesem Jahr bot der Ruhrtriennale den Anlass für ein Jubiläumskonzert in Bochum. Zugleich war es eine Hommage an den Minimalismus und dessen Einfluss: Von den

akademischen musikalischen Strömungen des 20. Jahrhunderts war der Minimalismus eine der wirkmächtigsten. Gerade auch wegen seiner Anschlussfähigkeit an Pop und Clubmusik. Die Tonalität der meisten Minimalismus-Werke dürfte dabei ein wichtiger Faktor für die flächendeckende Popularität gewesen sein. Ebenso die Arbeit mit Patterns, Loops und Wiederholung im Allgemeinen – alles Strategien, die heute zu wesentlichen Elementen von Pop und insbesondere Clubmusik zählen. Riley hat viele dieser Dinge in seiner Musik vorweggenommen. Er arbeitete schon früh mit Tonband-Loops, und sein 1964 entstandenes »In C« bietet statt einer durchgehenden Partitur eine Abfolge von 53 kurzen Phrasen, die von den Musikern nach und nach zu spielen sind, wobei sie die einzelnen Phrasen so oft wiederholen können, wie ihnen angeraten scheint.

Rileys »In C« ist in der Bochumer Jahrhunderthalle denn auch gleich zweimal zu hören. Einmal in der Fassung von Africa Express als »In C Mali« und später in einer elektronischen Fassung von Mouse On Mars, Tyondai Braxton und Sonic Robots. Africa Express, ein von Damon Albarn mitgegründetes internationales Musikprojekt, war 2014 mit den Noten von »In C« nach Bamako gereist, wo man mit afrikanischen Musikern eine neue Version erarbeitete. So spielen in Bochum neben dem Gitarristen Nick Zinner von den Yeah Yeah Yeahs, dem Bassisten Olubenga Adelekan von der Band Metronomy, Andi Toma von Mouse On Mars am Laptop und Dirigent André de Ridder etwa der Balafon-Spieler Aly Keita, Bao Sissoko an der Kora oder Kaw Secka an der Talking Drum, um einen transkontinentalen Blick auf das Werk zu werfen.

Der westlich-afrikanische Kulturaustausch ist naheliegend, hat Riley in seiner Musik doch afrikanische und indische Elemente verwendet, die sich im Fall von »In C« als polyrhythmische »Mikropolyphonie« bemerkbar machen. Bei »In C Mali« wird der strenge Prozesscharakter des Werks jedoch immer wieder aufgegeben zugunsten eines entspannt und weniger zielgerichtet fließenden Ethno-Grooves, den die Sängerin Mamani Keita hin und wieder mit exaltierten Rufen auflockert. Das klingt angenehm und freundlich, dezent unterstützt von weihnachtlich warm glimmender Beleuchtung. Bleibt am Ende die Frage, die der *Groove*-Chefredakteur Heiko Hoffmann – er sprach vor den einzelnen Programmpunkten mit den Künstlern – an Olubenga Adelekan stellte, ob das Werk anders klänge, wenn es auf Initiative von afrikanischen Musikern zustande gekommen wäre. Adelekan konnte das nur bejahen.

Eine veritable Hommage an Riley kommt vom walisischen Elektronik-Produzenten Lewis Roberts alias Koreless. Zu diesem Zweck hatte er statt eines elektronischen Stücks ein von Riley inspiriertes minimalistisches Werk komponiert, das aus »einzeln sehr schlichten« Parts für die Streicher des Ensembles Stargaze besteht, deren Zusammenklang dann im Verlauf des Stücks durch Phasenverschiebung allmählich auseinandergezogen, zu rhythmisch komplexen Mustern transformiert und anschließend wieder verdichtet wird. Diesen Vorgang lässt Roberts mehrfach ablaufen, ohne der Idee wesentliche neue Impulse zu verleihen, was das vergleichsweise kurze Stück langatmig werden lässt. Nur am Ende variiert Roberts sein Verfahren, indem er die Musiker in gleicher Weise die Worte »over and over« wiederholen lässt.

In der elektronische Version von »In C« hingegen halten sich die Musiker einerseits streng an die Vorlage, entfernen sich andererseits aber durch diverse Verfremdungsstrategien von ihr. Die Musikautomaten von Sonic Robots schlagen gespenstisch auf Gitarren und Trommeln, Stimmen werden über das Mikrofon geloopt, Gitarrenpatterns erzeugt und mit Effekten traktiert. Auch ein gelegentlicher Marschrhythmus darf da schon mal für Übersicht sorgen, was aber nicht so recht passen will, klingt das Stück in diesen Momenten doch arg nach Elektro-Rock, allen digitalen Loops zum Trotz. Schön wäre gewesen, wenn der mit über drei Stunden recht großzügig angelegte Abend noch einen Einblick in Rileys Schaffen jenseits von »In C« geboten hätte. Seine Komposition »A Rainbow In Curved Air« wurde immerhin zum Namensgeber für die Band Curved Air. So läuft Riley Gefahr, in der öffentlichen Wahrnehmung zu Unrecht zum *one hit wonder* zu werden.

„Ein saukomisches Krimi-Glanzstück!“ Kultur Spiegel

„Unbedingt ansehen!“ Cinema

DAS EWIGE LEBEN

Ab 17. September auf Blu-ray & DVD!

Erstmals auch alle vier Brenner-Filme in der kultverdächtigen Box!

MAJESTIC

SPEX PRÄSENTIERT

Fehlfarben

***Stop the press*: Peter Heins Fehlfarben steuern mit neuem Album und Tour zielstrebig in den *Untergang*.**
01.10. Münster - Gleis 22
02.10. Bremen - Lagerhaus
03.10. Hamburg - Kulturflut Festival
tapeterecords.de

Denovali Festival

Die Essen kommen: Dieses Mal swingt Denovali mit Holly Herndon, Brandt Brauer Frick und anderen Klangforschern in den Herbst.
01. - 04.10. Essen - Weststadthalle
denovali.com

Speedy Ortiz

***Sadie is as Sadie does*: Ms. Dupuis und ihre Band Speedy Ortiz bringen Indie-Rock nach alter Schule, aber mit moderner Gesinnung ins Land.**
05.10. Berlin - Comet
06.10. Hamburg - Volt
07.10. Köln - Blue Shell
kj.de

Nozinja

Der Produzent und DJ Nozinja nennt es »Shangaan-Electro«. Wir nennen es »flippige Musik aus Südafrika«.
07.10. Berlin - Yaam
08.10. Hamburg - Kampnagel
meltbooking.com

Dagobert

Gefühle, Städte, Berge: Dagobert singt dort, wo es anderen wehtut.
14.10. Düsseldorf - Zakk
15.10. Karlsruhe - Kohi
16.10. Stuttgart - Merlin
weitere Termine auf spex.de
buback.de

Elevate Festival

Musik, Kunst, politischer Diskurs: Das Grazer Festival hat unter anderem die Footwoork-Legende RP Boo zu Gast.
22. - 26.10. Graz - diverse Locations
elevate.at

Zugezogen Maskulin

Böser HipHop aus gutem Haus: Die Buback-Buben und ihre Rap-Musik der wichtigen Inhalte sind für den Rest des Jahres ausgebucht.
08.10. Würzburg - B-Hof
09.10. Augsburg - Kantine
10.10. Wien - Flex Café
weitere Termine auf spex.de
buback.de

Tocotronic

Eine Bewegung gegen den Fleiß und im Zickzackkurs: Die anhaltende Tocotronic-Tour zum »roten Album«.
08.10. Leipzig - Haus Auensee
09.10. Hannover - Capitol
10.10. Erfurt - Stadtgarten
weitere Termine auf spex.de
powerline-agency.com

Liturgy

***Open-Minded*-Metal für alle vom Yogalehrer bis zur Fachpresseleserin. Natürlich werden wir nicht müde, das Glockenspiel zu erwähnen.**
14.10. Lausanne - Luff Festival
15.10. Nürnberg - K4
19.10. Dresden - Beatpol
weitere Termine auf spex.de
paperandironbooking.com

Girl Band

Eine Band wie ein Sargnagel: für die Rockmusik, für Hörgewohnheiten, für Feingeister und für Menschen, die glauben, Gitarren können nicht mehr anders klingen.
26.10. Hamburg - Uebel & Gefährlich
29.10. Berlin - Urban Spree
30.10. Leipzig - Ilses Erika
eineweltaushack.com

Algiers

Waren im Sommer schon mal da und sahen streckenweise aus wie ihre eigene *Saturday-Night-Live*-Parodie. Humor haben die »Gospel-Punks« also auch.
29.10. München - Strom
30.10. Frankfurt am Main - Mousonturm
31.10. Berlin - Badehaus Szimpla
weitere Termine auf spex.de
target-concerts.de

U.S. Girls

***Half Free, half amazing*: Meg Remys U.S.-Girls-Projekt ist dem Homerecording-Hauptfeld aktuell weit enteilt.**
29.10. Berlin - Monarch
30.10. Köln - King Georg
puschen.net

Deerhunter

Ganz neue Töne: Deerhunters Bradford Cox soll inzwischen umgänglich sein. Auch in den psychedelischen Indie-Rock seiner Band hat sich ungeahnte Sanftheit eingeschlichen.
16.11. Heidelberg - Karlstorbahnhof
18.11. Berlin - Lido
powerline-agency.com

Destroyer

Der ewige Pop-Quälgeist Dan Bejar trägt das Tweedsakko im Herzen. Im November sollte er es auch am Körper tragen!
13.11. München - Kammerspiele
14.11. Köln - Luxor
15.11. Berlin - Lido
puschen.net

Thurston Moore

Unser Mann: Thurston Moore und Band geben im November noch zwei Mal Gitarrenrockunterricht.
18.11. Berlin - Postbahnhof
21.11. Münster - Gleis 22
schoneberg.de

Ought

Nach geglückter Open-Air-Generalprobe im Sommer nun die Hallen- und Hafentour der voraussichtlichen Rockband des Jahres.
18.11. Berlin - Kantine am Berghain
20.11. Hamburg - Molotow
21.11. Offenbach - Hafen 2
schoneberg.de

John Grant

Oh, Johnny: Mit *Grey Tickles, Black Pressure* zieht John Grant neue Synthie-Kreise durch seinen Folkrock.
24.11. Köln - Bürgerhaus Stollwerck
25.11. Hamburg - Uebel & Gefährlich
26.11. Berlin - Postbahnhof
selectiveartists.com

Blackstreet

Da wird die Bezzera hinfällig: Die lebenden R'n'B-Legenden Blackstreet bringen den Bluthochdruck zurück nach Deutschland.

13.10. Frankfurt am Main – Hugenottenhalle
14.10. Berlin – Huxleys
15.10. Hamburg – Docks
weitere Termine auf spex.de
streetlife-international.com

Die Nerven

Österreich für die Frühform, Deutschland für die Ausdauer: 25 Konzerte haben Die Nerven für 2015 noch geplant.

17.11. Wien – Fluc
18.11. Dornbirn – Spielboden
19.11. Graz – Postgarage
weitere Termine auf spex.de
powerline-agency.com

Deradoorian

Zwischen Krautrock und asiatischer Harmonik fordert Angel Deradoorian: »Vorsicht vor dem eigenen Wort«. Okay!

18.11. Hamburg – Hafenklang
19.11. Berlin – Monarch
20.11. Köln – Week-End Festival
puschen.net

Le Guess Who? Festival

Julia Holter, Shabazz Palaces, Adrian Sherwood, Deradoorian und so viele mehr: Die Tour-de-France-Startstadt 2015 hat das letzte Wort in Sachen Musikfestivals.

19. – 22.11. Utrecht – diverse Locations
leguesswho.nl

Ibeyi

Der Erfolg von Ibeyi beweist: Die Menschen sehnen sich nach Klavier, R'n'B und Kerzenschein. Oder kommt doch der Buena Vista Social Club zurück?

09.12. Hamburg – Mojo
11.12. Berlin – Kesselhaus
12.12. Köln – Kantine
13.12. München – Technikum
meltbooking.com

Kamasi Washington

***Kind Of Blue*, *A Love Supreme*, *The Köln Concert* – und jetzt *The Epic*? Kamasi Washington ist der neue Star der kleinen Jazzplattensammlungen.**

06.11. Hamburg – Grünspan
08.11. Ludwigshafen – Das Haus
17.11. Köln – Club Bahnhof Ehrenfeld
weitere Termine auf spex.de
kj.de

Willis Earl Beal

Sein Name ist Nobody – und *Nobody Knows* natürlich. Nach erfolgreicher Neuerfindung auf offener Bühne kommt das Songwriter-Original noch einmal nach Deutschland.

16.12. Köln – Studio 672
17.12. Berlin – Kantine am Berghain
18.12. Hamburg – Häkken
puschen.net

The Maccabees

Zweiter Frühling im neuen Jahr: The Maccabees stellen ihr Karriererettungsalbum *Marks To Prove It* vor.

28.01. Köln – Kantine
31.01. Hamburg – Markthalle
01.02. Frankfurt am Main – Batschkapp
02.02. München – Theaterfabrik
selectiveartists.com

Julia Holter

Julia Holter verwischt die Dinge gern, aber mit Tinder hat das nichts zu tun. Die Kalifornierin hält sich im Dream- und Post-Pop-Vagen.

28.10. München – Kammerspiele
29.10. Frankfurt am Main – Brotfabrik
30.10. Hamburg – Uebel & Gefährlich
05.11. Berlin – Berghain
puschen.net

Henry Rollins

Satz heiße Ohren mit dem Urgesteins-Urgestein: Hardcore-Mann Henry Rollins ist auf Spoken-Word-Tour.

04.01. Berlin – Apostel Paulus Kirche
07.01. Mannheim – Alte Feuerwache
08.01. Frankfurt am Main – Mousonturm
weitere Termine auf spex.de
mlk.com

LOFT.DE
FACEBOOK.COM/LOFTCONCERTS

THE JON SPENCER BLUES EXPLOSION
16.10. COLUMBIA THEATER | 21H

KAKKMADDAFAKKA
20.10. LIDO | 20H

TOCOTRONIC
24.10. COLUMBIAHALLE | 20H ZUSATZSHOW

FINK
25.10. TEMPODROM | 20H

CARO EMERALD
3.11. COLUMBIAHALLE | 20H

THE DØ
7.11. ASTRA | 20H

RDGLDGRN
8.11. BI NUU | 20H

THOMAS DYBDAHL
11.11. GRETCHEN | 20H

BUILT TO SPILL
15.11. BI NUU | 20H

LIANNE LA HAVAS
16.11. KESSELHAUS | 20H

THE THURSTON MOORE BAND
18.11. PBHFCLUB | 20H

ALEXANDER HACKE LIEST: „KRACH"
19.11. LIDO | 20H

OH LAND
20.11. FRANNZ | 20H

ALT-J
21.11. ARENA | 20H

WIRE
22.11. PBHFCLUB | 20H

FAT FREDDY'S DROP
23.11. COLUMBIAHALLE | 20H

FETTES BROT
24.11. TEMPODROM | 20H

KARL BARTOS
24.11. BERGHAIN | 21H

ENNO BUNGER
24.11. HEIMATHAFEN NEUKÖLLN | 21H

ALBERT HAMMOND JR.
4.12. LIDO | 20H

EL VY FEAT. MATT BERNINGER & BRENT KNOPF
6.12. ASTRA | 20H

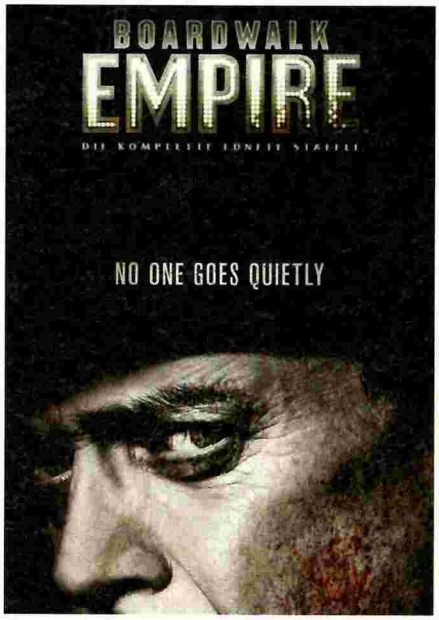
SCOTT MATTHEW
13.12. HEIMATHAFEN NEUKÖLLN | 21H

TICKETS: KOKA 36 (030) 611 013 13

SPEX ABO PRÄMIENWAHL

2 JAHRE SPEX

16 HEFTE / 80 EURO*



TERENCE WINTER
BOARDWALK EMPIRE – FÜNFTE STAFFEL
WARNER – DVD

Letzter Vorhang für Atlantic City: Nucky Thompson und seine *mobster* versinken in der Abschlussstaffel von HBOs Edel-*Crime*-Serie endgültig im Chaos.

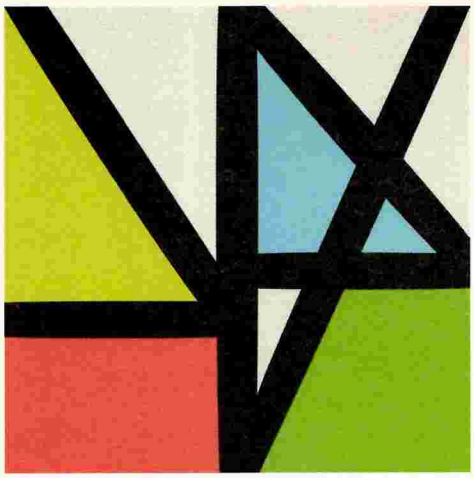
JOANNA NEWSOM
DIVERS
DRAG CITY / ROUGH TRADE – CD

Harfe, Klavier, Moog-Synthie und Feinfühlband: *it's all there*. Die komplexe, komplizierte Musik von Joanna Newsom bleibt auch nach fünfjähriger Abwesenheit unverwechselbar.

ABONNENTIN DER AUSGABE
GUDRUN GUT

SPEX war immer da. Zusammen mit ihr bin ich aufgewachsen. Musikmäßig. Die neue deutsche Musik der Achtziger brauchte eine neue Zeitung, und das war dann SPEX. Sie war anders. Verstand Pop als Kultur und nicht als Marketingmaschine. Ich war mit Bettina Köster und Beate Bartel als Mania D. auf dem Cover. Das muss so 1980 gewesen sein. Damals hatte ich mir das Bein gebrochen, musste einige Konzerte mit Gips trommeln, und als Verstärkung nahm ich eine 808-Drum-Machine dazu. 1982 gab's dann für Malaria noch mal ein Cover: Bettina Köster und ich als Duo. SPEX hat immer mehr gespürt und mehr gewagt. Gelebte und nachdenkliche Popkultur. Auch die bildende Kunst nicht ausgeklammert. Durch mehrere Redaktionen gegangen ist sie bis heute. Mehr oder weniger erfolgreich. Aber immer wieder und neu versucht und immer wieder wahr und aktuell und interessant. Da sind wir uns ähnlich … haha. Auch für mein Label Monika war und ist SPEX die wichtigste Musikzeitung in Deutschland. Künstlerinnen freuen sich über eine gute Kritik mehr als über meinen Rhabarberkuchen. Weil sie nicht mit Anzeigen bezahlbar ist. Weil sie zitierbar ist und nicht nur zitiert. Weil sie die besseren Redakteure hat. Weil sie weiß, was Feminismus ist. Weil sie Popmusik ernst nimmt. Weil sie irgendwie GUT ist.

Illustration Patrick Klose



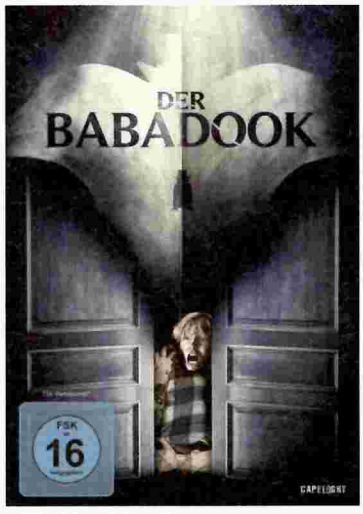
1 JAHR SPEX

8 HEFTE / 40 EURO**

NEW ORDER
MUSIC COMPLETE

MUTE / ROUGH TRADE – CD

Nach zehnjähriger Pause kommt doch noch das neunte Album: New Order haben unter anderem Iggy Pop, La Roux und Brandon Flowers dafür engagiert.



JENNIFER KENT
DER BABADOOK

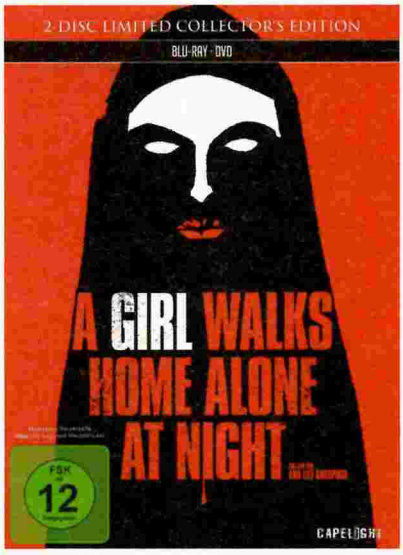
CAPELIGHT / ALIVE – DVD

Horrorfilm mit Kind und Krankenschwester, inszeniert von der Regisseurin Jennifer Kent, die schon im ähnlich furchteinflößenden *Schweinchen Babe in der großen Stadt* mitspielte.

ANA LILY AMIRPOUR
A GIRL WALKS HOME ALONE AT NIGHT

CAPELIGHT / ALIVE – DVD

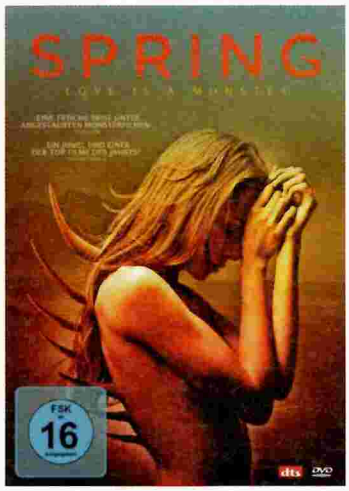
Vampire, Skateboards, Kopftücher – Lionel Richie? Im ersten Spielfilm der englischen Regisseurin Ana Lily Amirpour kommt eine Menge zusammen.



JUSTIN BENSON
SPRING – LOVE IS A MONSTER

KOCH MEDIA – DVD

Backpacker kriegt, was Backpacker verdienen: Ein US-Aussteiger findet in Italien die große Liebe und noch größeren Horror.



SPEX VERPASST? – ÜBER 100 AUSGABEN IM PIRANHA-MEDIA-SHOP VERSANDKOSTENFREI NACHBESTELLBAR:
SHOP.PMEDIA.DE

Jeder, der SPEX abonniert, kann als Aboprämie - nur solange der Vorrat reicht - zwischen diesen Produkten wählen.
Sollte die gewünschte Prämie nicht mehr vorrätig sein, wird - auch nur solange der Vorrat reicht - eine andere verschickt. Ein Anspruch auf eine Prämie besteht nicht.

* Inland 80 Euro / Ausland 112 Euro inkl. Porto und Mwst.
** Inland 40 Euro / Ausland 56 Euro inkl. Porto und Mwst.

www.spex.de/abo abo@pmedia.de
Tel: 030.695 36 - 113 Fax: 030.695 36 - 114 (Mo-Fr / 10-18 Uhr)

VERLAG

PIRANHA MEDIA GMBH

Saarstraße 5 / II.
D - 80797 München

HERAUSGEBER

Alexander Lacher
(Anschrift – siehe Verlag)

PROJEKTLEITUNG

Jörg Sauer
j.sauer@pmedia.de

REDAKTION

SPEX – MAGAZIN FÜR POPKULTUR

Köpenicker Str. 178 / 179
D - 10997 Berlin
www.spex.de

CHEFREDAKTION

Torsten Groß (verantwortlich)

REDAKTION

Jennifer Beck (Online)
Daniel Gerhardt
Arno Raffeiner (Stv. Chefredaktion)
Annika Reith (CvD)
Maxi Zingel (Praktikum)

ART DIRECTION

Christoph Gabriel

GESTALTUNG

Patrick Klose

LEKTORAT

Sebastian Guggolz

TEXTE DIESER AUSGABE

Anne-Sophie Balzer
Nicklas Baschek
Tim Caspar Boehme
Esther Buss
Kristoffer Cornils
Robert Defcon
Diedrich Diederichsen
Markus Farr
Lisa Forster
Ulrich Gutmair
Tino Hanekamp
Bernadette La Hengst
Martin Hossbach
Thomas Hübener
Christoph Jacke
Holger Klein
Tim Lindemann
Sonja Matuszczyk
Christina Mohr
Tobi Müller
Nick Nuttall
Joachim Ody
Hendrik Otremba
Dennis Pohl
Cord Riechelmann
Kirsten Riesselmann
Drehli Robnik
Anja Rützel
Uwe Schütte
Berthold Seliger
Florian Sievers
Maximilian Sippenauer
Marcus Staiger
Holger in't Veld
Thomas Vorreyer
Klaus Walter
Alexis Waltz
Diana Weis
Johannes von Weizsäcker
Daniel Welsch

FOTOGRAFIEN DIESER AUSGABE

Phil Dunlop
Jennifer Endom
Irina Gavrich
Roman Goebel
Kim Jakobsen To
Jonas Lindstroem
Christoph Mack
Thomas Meyer
Maximilian Mouson
Claudia Rorarius
Astrid Salomon
Stephan Tillmans
TWINSET

ILLUSTRATIONEN DIESER AUSGABE

Patrick Klose

GESAMTANZEIGENLEITUNG

Jörg Sauer

MARKETING & SALES

Martin Grüter
(Leitung, verantwortlich für Anzeigen)
Tel: 0221.579 78 - 01
m.grueter@pmedia.de

ANZEIGENKONTAKT

Marina Muss
(Anschrift – siehe Verlag)
Tel: 089.307 742 - 59

HEFT-CD

Daniel Gerhardt
daniel.gerhardt@spex.de

ABONNEMENT-VERWALTUNG

Piranha Media GmbH
Zeitschrift-Abo-Service
Köpenicker Str. 178 / 179
D-10997 Berlin
Tel: 030.695 36 - 113
Fax: 030.695 36 - 114
abo@pmedia.de

DRUCK

westermann druck GmbH
Ansprechpartnerin: Katja Unger
Georg-Westermann-Allee 66
D - 38104 Braunschweig
Tel: 0531.708 546
Fax: 0531.708 875 - 46
katja.unger@westermann.de

VERTRIEB

IPS Gruppe
Carl-Zeiss-Str. 5
Postanschrift:
Postfach 12 11
D - 53340 Meckenheim
Tel: 02225.8801 - 0
Fax: 02225.8801 - 199

**© 2015 SPEX / piranha media GmbH.
Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder auch im Internet ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt.**

Erscheinungsweise:
8 Ausgaben pro Jahr.

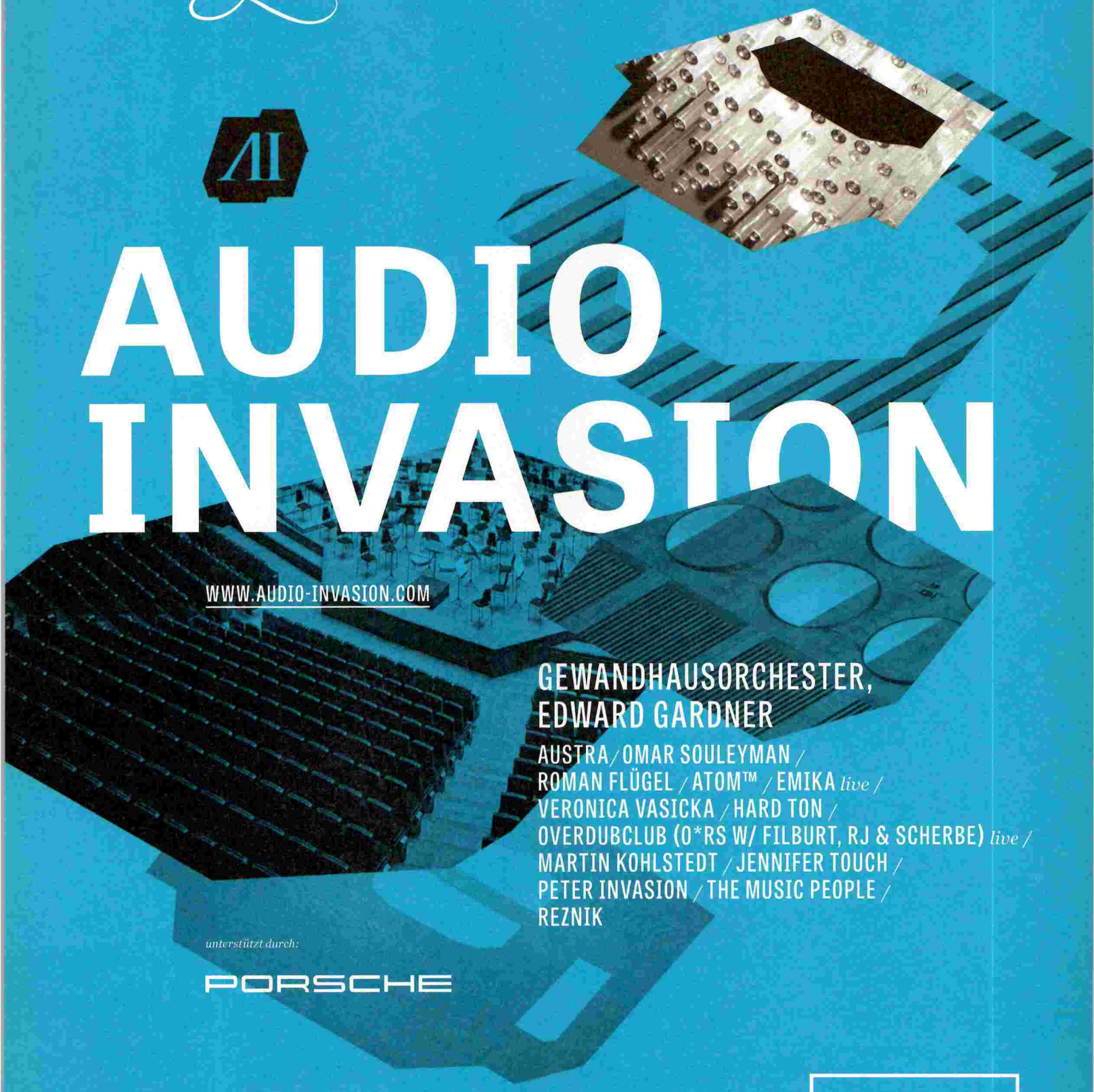
Abonnement für 1 Jahr:
Inland EURO 40,- / Ausland EURO 56,-;
Abonnement für 2 Jahre:
Inland EURO 80,- / Ausland EURO 112,-,
jeweils inkl. Porto und MwSt.

Anzeigenschluss SPEX 12/2015:
08.10.2015, EVT: 30.10.2015
Es gilt die Anzeigenpreisliste 2015.

Gewandhaus Orchester

14. NOV
2015
21/22 UHR

GEWANDHAUS
ZU LEIPZIG



AUDIO INVASION

WWW.AUDIO-INVASION.COM

GEWANDHAUSORCHESTER,
EDWARD GARDNER

AUSTRA / OMAR SOULEYMAN /
ROMAN FLÜGEL / ATOM™ / EMIKA *live* /
VERONICA VASICKA / HARD TON /
OVERDUBCLUB (O*RS W/ FILBURT, RJ & SCHERBE) *live* /
MARTIN KOHLSTEDT / JENNIFER TOUCH /
PETER INVASION / THE MUSIC PEOPLE /
REZNIK

unterstützt durch:

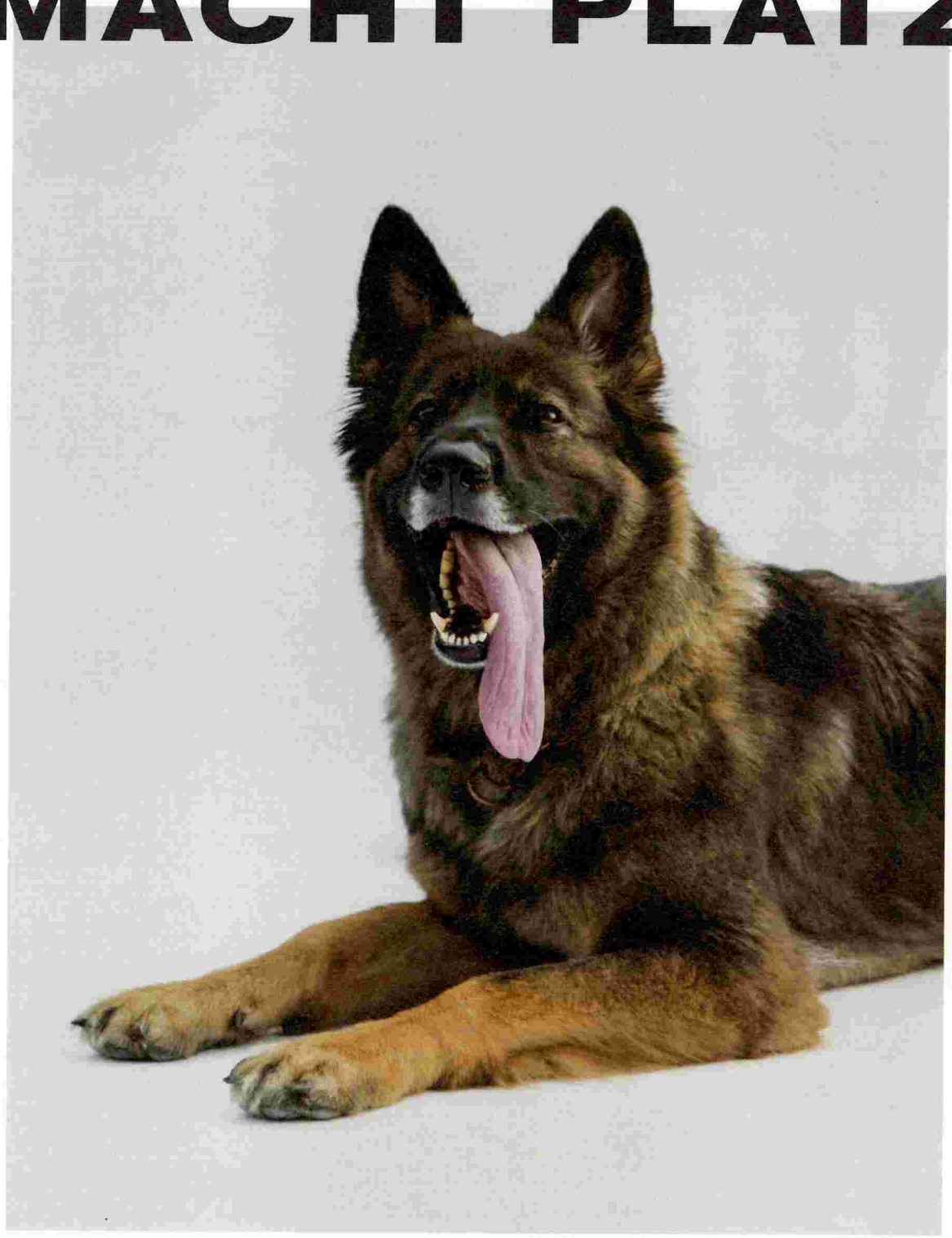
PORSCHE

MDR SPUTNIK

emotionworks
Agentur für Event Design

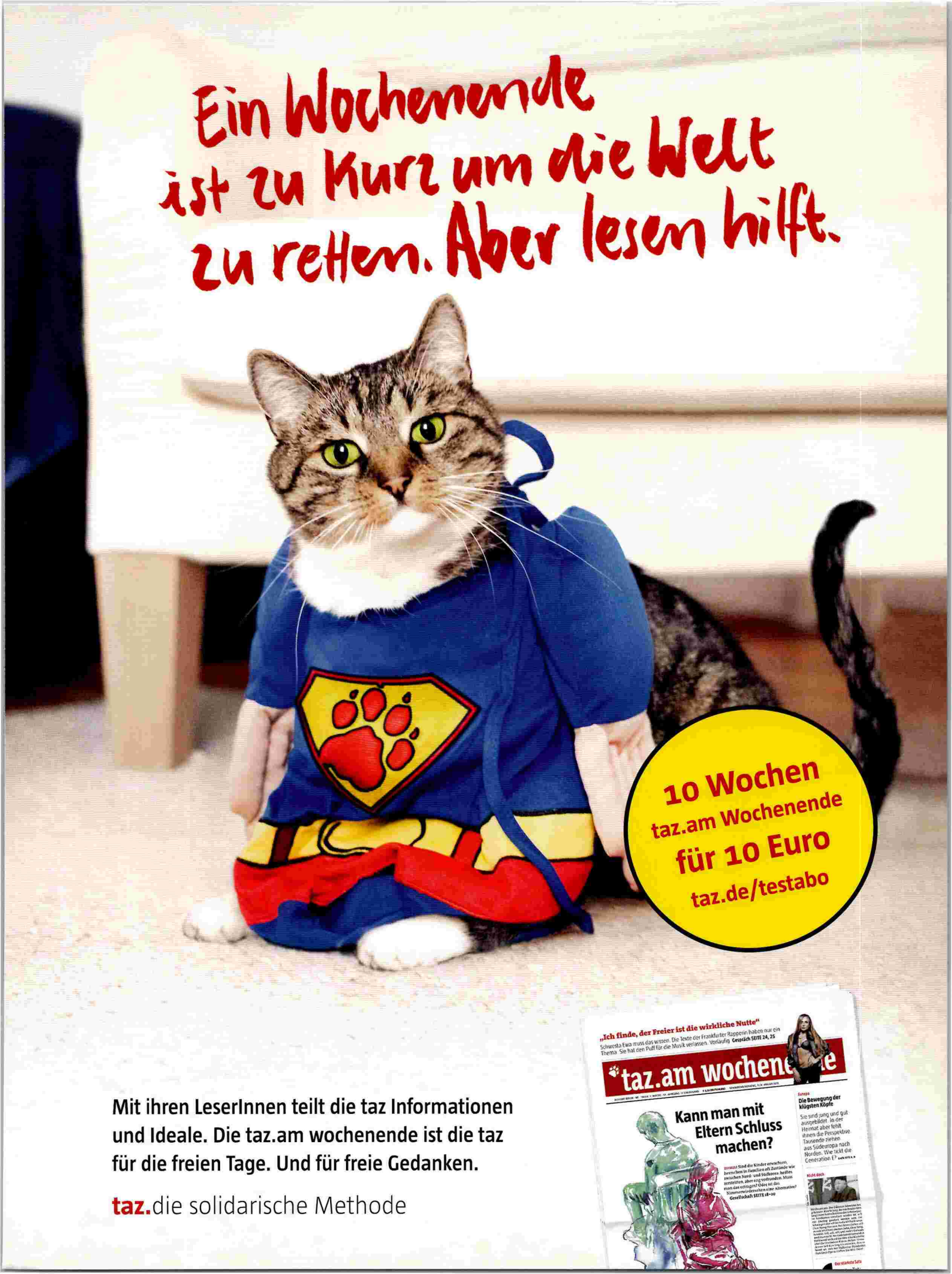
IMPULS

DEUTSCHLAND MACHT PLATZ



WWW.SPEX.DE/REFUGEES-WELCOME

Ein Wochenende ist zu kurz um die Welt zu retten. Aber lesen hilft.



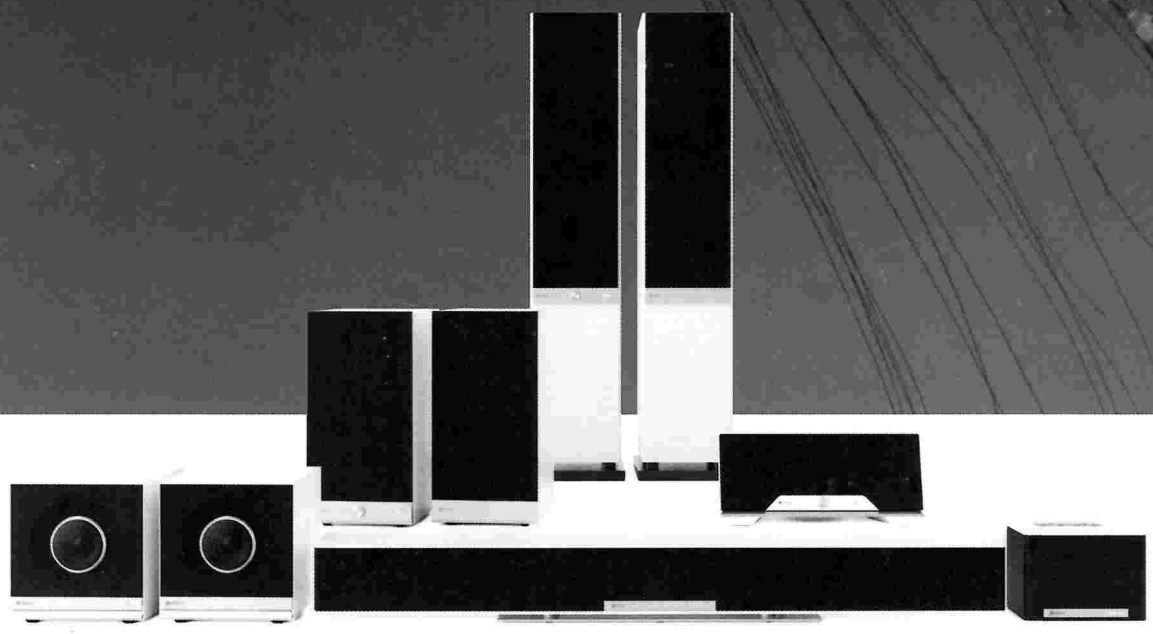
10 Wochen
taz.am Wochenende
für 10 Euro
taz.de/testabo

Mit ihren LeserInnen teilt die taz Informationen und Ideale. Die taz.am wochenende ist die taz für die freien Tage. Und für freie Gedanken.

taz.die solidarische Methode

BE FREE

Die Freiheit der Musik ist jetzt grenzenlos. Audio Streaming vom Feinsten.
Überall, immer und genau was man wirklich hören will.



True Wireless High Fidelity

Raumfeld Multiroom 8 Wochen kostenlos probehören. www.raumfeld.com

WiMP Spotify tunein TIDAL napster a Rhapsody company

RAUMFELD